

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY**

KOTA (Raj)

Students can retain library books only for two weeks at the most

BORROWER'S No	DUE DTATE	SIGNATURE

TREATMENT OF PATHOS IN SANSKRIT DRAMAS
संस्कृत नाटकों में करुण अभिव्यंजना

Edited by
DR PUSHPENDRA KUMAR
Reader in Sanskrit, South Delhi Campus
DELHI UNIVERSITY

Foreword by
Dr KAPILA VATSYAYAN
Jawaharlal Nehru Fellow and Vice Chairman
Sangeet Natak Academy

On behalf of
SANSKRIT PARISHAD
SOUTH DELHI CAMPUS DELHI UNIVERSITY

Published by



NAG PUBLISHERS

11A/UA Jawaharnagar, Delhi 110007

N P SERIES LIV

© NAG PUBLISHERS

(i) 11 A/U A (Postoffice Bldg) JAWAHARNAGAR
DELHI 110007

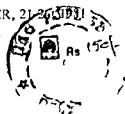
(ii) 8 A/U A 3 JAWAHARNAGAR, DELHI-110007

(iii) JALALPURMAFI (Chunar Mirzapur) U P

*PUBLISHED ON THE OCCASION OF
FIFTH WORLD SANSKRIT CONFERENCE*

OCTOBER, 21 26 1991

PRICE



PRINTED IN INDIA

PUBLISHED BY NAG SHARAN SINCH FOR NAG PUBLISHERS,
11A/U A (POST OFFICE BUILDING) JAWAHAR NAGAR,
DELHI 110007 AND PRINTED AT AMAR PRINTING PRESS,
VIJAYNAGAR DELHI 110009

FOREWORD

Eversince the *Ādi-Kāvī* Valmiki created the epic Ramayana at the moment of the greatest pathos i.e. *kronñica-vadha*, there has been discussion on *karuna rasa* (pathos). For nearly two thousand years now, creative and critical literature in this country has discussed *karuna* as a fundamental aspect of aesthetics. The discussion can be clearly divided into three main streams

First being the expression of this *karuna* or pathos in creative literature. The great names of Valmiki, Kalidasa, Bhavabhuti and the Vaisnava poets come to mind. Sanskrit drama and literature in the Indian languages is replete with the treatment of pathos as a central concern of the creative writer. Perhaps second only to the complexity of *Srngara rasa*, *karuna* has inspired and stimulated the Indian poetic and dramatic genius. This *karuna* in creative literature has to be clearly distinguished from the principle of pity and terror mentioned by Aristotle. *Karuna* or pathos in essence arises out of separation *Viraha* or *Vivoga* in Indian Literature and not through internal emotional conflict within a single character. Although from Karna to Rama all heroes from Sita to Ahalya all heroines, undergo suffering and sorrow, the acceptance of the course of destiny is universal. Pathos does not arise out of the tearing of the self in opposite directions, or through a single tragic flaw as in Greek tragedy. Although there are many points of confluence, there are significant fundamental differences in the two approaches.

Second is as surviving in the vast body of critical literature on the subject. Aestheticians ranging from Bharata to Mātrgupta and Śūrangadeva, Ānandavardhana, Dhanañjaya, Mammata, Viśvanatha and Bhānudatta have considered the problem of the treatment of *karuna* both as content of a dramatic or lyrical piece and as the evocation of a specific consciousness. The history of this critical literature is fascinating and puzzling and again like the *Srngara rasa*, or *Santa rasa* there has been no conclusive statement on the artistic structure which pre-determines the experiential state of the *karuna*.

Third is the more pervasive treatment of *karuna* not within the parameters of creative and critical literature but outside

it at a deeper level of consciousness encompassing speculative thought philosophy, the plastic, the pictorial and the performing arts. Here *karuna* can no longer be equated with pathos as defined in dramatics or dramaturgy. The permeating compassion touches Vālmīki and the Buddha alike. It stimulates hundreds of Indian saint poets, sculptors, musicians and dancers and runs like a central spinal nervous system throughout India, at all periods of history. Little wonder that it is the pathos and compassion and its experience which has given us the great figures of the Buddha and other masterpieces of *karunamurtis* in Indian art.

With this vast background and a continuous flow of creativity and critical writing transcending disciplines, it is natural that a group of Sanskritists should have chosen the subject for a Seminar. The volume includes essays which throw light on many facets of this problem. Some participants like Kamla Ratnam have considered the problem of *karuna* in the absolute, others like Sheila Ambike has dealt with the subject within the framework of Sanskrit drama. There are other authors who have spoken of the idea of *karuna* in the *Vaisnava rasa Sastra*. Understandably and naturally many have been stimulated to write and reappraise Bhavabhūti's *Uttararamacarita*. In these essays there is a rich variety which exhibits not only new methods of analysis but also differences in approach. Altogether some essays provide fresh insight, others are collation of earlier critical works. I hope this volume will stimulate or provoke people to launch on a truly systematic study of this fundamental aesthetic problem.

I am happy that M/s Nag Publishers have taken the initiative to publish the book 'Treatment of Pathos in Sanskrit Dramas' edited by Dr Pushpendra Kumar. This is a collection of papers read at the Seminar on Treatment of Pathos in Sanskrit Dramas held in South Delhi Campus, University of Delhi.

New Delhi

—KAPILA VATSYAYAN

25th Dec 1981

expressive forms of evoking a feeling of pity or compassion"¹ Bhavabhuti was so much fascinated by pathos that he went to the extent of declaring pathos or Karuna emotion as the only one rasa, other rasas being its distortions. Hence in order to understand the real thrusts behind this declaration, a seminar of this kind was arranged.

The present volume consisting of more than thirty-four illuminating and thought-provoking articles, covers a wide range of problems connected with pathos in Sanskrit drama. As is inevitable in publication of this nature, the contributions are as diverse as their authors. But these are excellent pieces of research. They provide a fresh thinking on the subject. These articles throw a great deal of light on important and relevant aspects of pathos and present a rich material for the benefit of the modern scholars.

The Parishad is grateful to the learned contributors of the articles, who are predominantly responsible for the glory and greatness of the present work. Thanks are also due to those who participated in the discussions to make the subject alive. Sincere thanks are due to Honourable Kedar Pandey, the Minister of Railways and Prof. Abad Ahmed, the Director of South Delhi Campus, Delhi University for their active participation, encouragement and help. I am highly thankful to Dr. Kapila Vatsyayan, Jawahar Lal Nehru Fellow and Vice Chairman, Sangeet Natak Academy for giving her blessings and writing forewords for both the seminars. I am beholden to Prof. Satya Vrat Shastri, Dean, Faculty of Arts and Head of the Department of Sanskrit, University of Delhi, who has kindly been giving valuable suggestions from time to time and heartfelt blessings and without his help this volume would not have seen the light of the world of scholars. I am really grateful to my fellow colleagues Drs. Y. D. Sharma, R. N. Sharma, Ujjawala Sharma, Dipti Tripathi, R. S. Sen, R. K. Kubba, Satya Pal Narang and others who helped me a lot from time to time in the joint venture.

Our thanks are due to Shri Nag Sharan Singh of Nag Publishers for publishing these volumes so speedily and

9 चनिक और करण रस का प्रास्वाद

Dr Ram Gopal Mishra,
Lecturer in Sanskrit, P G D A V College,
University of Delhi 87-100

10 मानन्दानुभूति और कहण रस

Prof Vishvanath Bhattacharya,
Professor of Sanskrit, Banaras Hindu University,
Varanasi 101-108

II Technique, Object and Heights of Treatment of Karuna

1 TREATMENT OF PATHOS IN BHĀSA

Dr S P Narang,
Lecturer in Sanskrit, University of Delhi 1-14

2 मूच्छकटिक में कहण अभिव्यञ्जना

Dr Rajendra Nath Sharma,
Lecturer in Sanskrit, Hindu College,
University of Delhi 15 20

3 मुद्राराक्षस में कहण प्रसंग

Dr (Smt) Raj Trikha,
Lecturer in Sanskrit,
Maitreyi Collge, University of Delhi 21-32

4 बेणीसहार में कहण रस की योजना

Dr (Smt) Shashi Tewari,
Lecturer in Sanskrit, Maitreyi College,
University of Delhi 33-44

5 चण्डकीर्तिक एक दुस्मान्त नाटक

Dr (Smt) Kamalesh Garg
Lecturer in Sanskrit, Mata Sundari College,
University of Delhi 45-50

6 हनुमन्नाटक में कहण रस

Dr Tulsī Ram Sharma,
Lecturer in Sanskrit S G T B Khalsa College,
University of Delhi 51-54

- 7 आश्चर्यचूडामयी कथनाभिव्यञ्जना
Dr Harsh Nath Mishra,
Reader, Lal Bahadur Shastri Kendriya
Sanskrit, Vidyapith, New Delhi 55-62
- 8 तापस बहसराज नाटक मे करुणानुभूति
Anju Aggrawal
Deptt of Sanskrit, University of Delhi 63 70
- 9 भारत विजय नाटक एक करुण अनुभूति
Jagdish Chandra Lamba,
Deptt of Sanskrit, University of Delhi 71-88
- 10 TREATMENT OF PATHOS IN KUNDAMĀLĀ
OF DINNĀGA
Dr Lalita Kupuswamy,
Lecturer in Sanskrit, Daulat Ram College
University of Delhi 79 82
- 11 नागानन्द मे करुण रस की अभिव्यञ्जना
(Smt) Madhubala Sharma,
Deptt of Sanskrit, University of Delhi 83 78
- 12 आस के नाटको मे करुण अभिव्यञ्जना
Dr Jagdish Dutt Dikshit,
Lecturer in Sanskrit Motilal Nehru College
University of Delhi 89 96
- 13 डा० राघवन क्त अनाकली मे करुण की अभिव्यञ्जना
Dr Ujjwala Sharma,
Lecturer in Sanskrit, Daulat Ram College,
University of Delhi 97-102
- 14 रेडियो सरकृत नाटक और करुणरस
Dr Sitaram Sehgal,
N-43 Rajauri Garden, New Delhi 103-106
- 15 कुन्दमाला नाटक मे करुण अभिव्यञ्जना
Dr Jauhari Lal,
Lecturer in Sanskrit, Deshbandhu College,
University of Delhi 107 114
- 16 PATHOS IN THE URUBHANGA
Dr Raj Kubba
Lecturer in Sanskrit, Daulat Ram College,
University of Delhi 115-118

- 17 कालिदास एव वरुण प्रभिव्यञ्जना
 Dr Pushpendra Kumar,
 Reader in Sanskrit
 South Campus, University of Delhi 119-128

III Pathos and Bhavabhūti

- 1 उत्तररामचरित मे लोक की प्रभिव्यञ्जना
 Dr Ayodhya Prasad Singh,
 Professor of Sanskrit, Ranchi University, Ranchi 1-6
- 2 भवभूति का प्रतीकवाचक कथन
 Dr Braj Mohan Chaturvedi,
 Reader in Sanskrit, University of Delhi 7-16
- 3 भवभूति की करुण प्रभिव्यञ्जना का नाट्य विश्लेषण
 Dr Suryakant Bali,
 Lecturer in Sanskrit, Ramjas College,
 University of Delhi 17-22
- 4 THE TREATMENT OF KARUNA IN UTIARA-
 RĀMACARITAM IN THE PERSPECTIVE OF
 WESTERN POETICS
 Dr Avindra Kumar,
 Principal, K A Post Graduate College, Kasganj 23-28
- 5 THE PATHOS OF KĀLIDĀŚA & BHAVABHŪTI
 COMPARED
 Dr (Miss) Asha Goswami
 Lecturer in Sanskrit Gargi College
 University of Delhi 29-38
- 6 उत्तररामचरित नायक राम के प्रतीकवाचक का काव्य-प्रतीकवाद
 Dr (Mrs) Usha Choudhuri,
 Lecturer in Sanskrit,
 I P College for Women, University of Delhi 39-52
- 7 भवभूति का काव्यवाद एक क्रान्तिकारी स्वर
 Dr Mahavir,
 Lecturer in Sanskrit, Shivaji College,
 University of Delhi. 51-57

THE NATURE OF KARUNA

Prof (Smt) Kamala Ratnam

Aesthetics is a firmly established branch of Indian literature going back to the earliest times. Even as the first Rsi uttered his first hymn to the splendour of Devi Usas or the virgin splendour that was Āryāni, there were many more who listened. These others valued and sifted the great quantity of poetry present before them, selected the best and passed it on to posterity. It is well nigh certain that the Vedas do not contain all the poetry revealed to our ancestors but it is definitely the best that was there. As in other phases of life, in poetry also the systems of evaluation and appreciation function side-by-side with the process of creation, very much like the production and consumption of wealth. We have the authority of Rajasekhara to say that there used to be learned assemblies from time to time to judge the merits of poetic works. According to Indian critics Rasa or sentiment is the vital principle underlying all literary creation which comes under the category of Kavya. Visvanatha writing in the 14th century A D clarified the issue by saying, 'शब्द रसात्मक वाच्यम्'. A sentence charged with emotion is poetry. Earlier critics had been toying with the idea of the various components of Kavya, like Śabda, Artha, Riti (style) and their various ornaments. Bhamaha (early 7th century A D) had declared "शब्दार्थौ महिनौ काव्यम्" forgetting to take into account प्रतिभा or poetic talents. For all of us know how to use Śabda and Artha, but very few have the talent to utter poetic speech. Realizing the lacuna Bhamaha later added वाच्यं तु वाचते जातु कस्यचित्प्रतिभावनम्. A hundred years later Rudrata clarified this further by saying, "त्रिनयमिदं व्याप्रियते शक्तिव्युत्पात्तरम्यात्". Thus

Pratibhā (Talent), Vyutpatti (Culture) and Abhyāsa (Practice) were recognised as further requisites in the making of a Kāvya. Pratibhā was explained as Śakti by Mammata (1050 A D) 'शक्ति कवित्वदीप्त्यै सकारविक्षेप' Śakti or Pratibhā is the very cause on account of which a poetic composition comes into being. In the words of Mammata, "न जिना वाच्य न प्रमरेत्, प्रसृत वा उपहृतनीय स्वात्" Ānandavardhana in the 9th century A D had already gone so far to say that it was this talent 'प्रतिभाविक्षेप' which was suggested by the brilliant speech of great poets. And the subject-matter treated by these highly talented poets becomes स्वादु (स्वादु तदपवस्तु), capable of being tasted or enjoyed.

सरस्वती स्वादु तदपवस्तु नि व्यन्दमाना महता कवीनाम् ।
अलोकसामान्यमीभव्यनक्ति प्रतिस्फुरन्त प्रतिभाविक्षेपम् ॥

[—ध्वन्यालोक I 6]

It has been stated earlier that it is the sentiment or Rasa in a Kāvya which is capable of being enjoyed आस्वाद्य. Although a concept of major concern in Sanskrit poetics, the term रस has not been able to shake off its original physical connotations deriving from the Vedic usage of the root $\sqrt{\text{रस}}$ to taste, such as 'sweet juice', 'sap', 'essence'. The Taittirīya Upanisad refers to the Ultimate Reality as "रसो वै न" Rajasekhara in his 'Kāvya-mīmamsā' refers to Nandikesvara as the author of a treatise on Rasa. It is also believed that Nandikesvara taught नाट्य to Bharata. However Nandikesvara's work has not come down to us. The earliest treatise in which the Rasa-theory found expression is the Nāṭyaśāstra of Bharata which had come into existence before 400 B C. In his famous Rasa-sutra Bharata had described the various physico-emotional stages of Rasa. The fact that 'Poetry is an Art and its immediate purpose is to give delight' was no longer a point of dispute. Thus 'Rasa' became equated with aesthetic delight or aesthetic pleasure. That this pleasure contained an element of entertainment was hinted by Bharata in his statement 'विनोदजनन लोके नाट्यमेतद्भक्तिवर्ति'. Later this pleasurable experience or विनोद, enjoyment of an artistic work was given the technical name of Rasa, though pure entertainment or simple passing of time was excluded from Rasa. The author of the Dhvanyāloka interpreting रस as ध्वनि defined it as 'महदपहृदय-

सवेद्य' and 'सहृदयपन प्रीति This प्रीति or मन प्रीति pleasurable-ness of the mind was further developed as 'प्रीत्याना च रमस्तदेव नाटय " Later the Kavyaprakāsa underscored this by emphasizing that this sense of pleasurable-ness was different from other joys received through the senses, as it was all enveloping' चिपलित-वेद्यान्तर' arising out of the enjoyment of Rasa—"रसास्वादनममुद्भूत' and which in itself constitutes the highest purpose of poetry, transcending all other considerations 'सकलप्रयोजनमौत्तिभूतम्'

Discussing the appeal and potency of Rasa, Bharata went as far even as to say that the प्रतिपाद्य रस of a दृश्यकाव्य (drama or stage-presentation) was powerful enough to provide relief to people stricken in actual life with sorrow, mental depression or bereavement, or those who were simply tired physically—दुःखार्तानां श्रमार्तानां मोक्षार्तानां तदस्त्वित्याम् विश्व मञ्जतन लोके ' Elaborating the idea further Abhinavagupta had remarked 'रमममदायो हि नाटयम्"—नाटय is a congregation of pleasurable experiences, and it was Rasa which gave unity to a literary composition P V Kane in his Study of Sanskrit Poetics (1910) has observed that Rasa is both a physical and a psychological experience Rasas, may they be eight or nine, are divided into two categories, those that are derived from physically pleasurable emotions like रति, हाम, उन्माह and विस्रमय and those that derive from unhappy mental states like fear (भय), anger (क्रोध), sorrow (शोक) and lack of sympathy (दुःसुप्ता), or just a simple feeling of not being at ease The ninth Rasa Sānta was a happy culmination of both mental tranquillity and physical well-being

It is true that in the beginning Rasa was experienced as the Taste of Food The six Rasas of food are proverbial With the expansion of man's activities and the growth and enrichment of his vocabulary it was discovered that there was a Rasa or a kind of taste in the use of words also The root √रस also means to feel, to perceive The success or failure of a literary work depends upon its power to evoke Rasa In the sixth chapter of his Nāṭyaśāstra, Bharata said that no meaning can flow out of any work of art if it could not elicit an emotional response, 'न हि रसाद्न कश्चिदर्थ प्रवर्तते' Although Rasa in general evokes an agreeable response, the position of the four Rasas associated with unhappy mental states (स्वाधीभावः) like करुण, रोद, वीर्य, भयानक is a little different In real life sad

or fearful experiences do not provide pleasure or even healthy entertainment, but a dramatic representation gives delight even if it contains sad (ऋण) episodes. This subtle distinction between कर्ण in real life and artistic कर्ण is a process of intellection. In other words a psychological process in which both मन and बुद्धि participate. The स्वादिमान् of कर्ण is शोक derived from the root $\sqrt{\text{शुच}}$ $\sqrt{\text{शुच}}$ may mean to grieve, bewail or feel sad, but it also means to regret, to repent in other words to think to contemplate. As opposed to the physically pleasurable emotions like शृंगार, रास्य, विस्मय etc', कर्ण is evoked only after one remembers or goes over the cause of grief in his mind. A very good example of this is Bhasa's most moving and beautiful श्लोक

‘दुःखं त्युक्तुं बद्धमूलोऽनुरागः,
स्मृत्वा स्मृत्वा याति दुःखं नदत्वम् ।
यात्रा त्वया यद्विमुच्येह वाप,
प्राप्तानुषया याति बुद्धिः प्रसादम् ॥

The same idea is expressed in a more profound and philosophical manner by Kalidasa when he says

रम्याणि वीक्ष्य मधुरादच निशम्य शब्दान्
पयस्मुकीभवति यन्तुखितोऽपि जन्तुः ।
लञ्चेतसा स्मरति नूनमबोधपूर्वं
भावस्थिराणि जननान्तरमोहदानि ॥

Sakuntala V-2

Bharata in his famous Rasa sutra had spelt out this extremely complicated physico mental process by saying चिन्तानुभावप्रतिचरिष्ययोग्यद्रमनिवृत्तिः. Now this very analysis of the phenomenon of Rasa is the result of intellection, चिन्तन, अनुचिन्तन or thinking. The poet mulls or broods over his experience of beauty, and then adds to it from the storehouse of his mind and knowledge. Hence poetry has been defined as ‘recollected feeling. The same idea is expressed when it is said that ‘Poetry is the criticism of life. A few examples from tested English poetry would suffice. ‘I remember, I remember / The house where I was born, / The little window where the sun/ Came peeping in at morn,——or ‘Oft in the stilly night/ Ere slumber's chain has bound me,/Fond memory brings the light/ Of other days around me —’ or ‘Fade far away, dissolve, and quite forget/what thou among the leaves hast never known,/

The weariness, the fever, and the fret/Here, where men sit and hear each other groan / Where palsy shakes a few, sad, last gray hairs,/Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies,/Where but to think is to be full of sorrow/And leaden-eyed despairs,/Where beauty cannot keep her lustrous eyes,/ Or new love pine at them beyond to-morrow 'or these famous lines of Wordsworth, 'For oft, when on my couch I lie/In vacant or in pensive mood,/They flash upon that inward eye/Which is the bliss of solitude,/And then my heart with pleasure fills,/And dances with the daffodils' It cannot be denied that 'A poem in part is an intellectual experience' To say that poetry is the expression of an emotion is not stating the whole truth 'To disregard the quality of thought expressed would degrade the value of poetry, for it is obvious that thought plays a prominent part in poetic experience' (P Gurrey, 'The Appreciation of Poetry')

Poetry is the use of intellection, conscious use of the mind (मन and बुद्धि) and its power to think and reflect Beauty or Rasa as pure emotion could be experienced by an unlettered person also but it could not be transformed into an artistic creation without the touch of intellect The mind may conceive of a certain situation, intellect gives it voice Bharata had unmistakably stated this when he said,

न भावहीनोऽस्ति रसो न भावो रमयति ।
परस्परकृता सिद्धिस्तयोरभिनये भवेत् ॥

Hence 'Rasa is essentially a *thought-feeling synthesis*' (K Krishnamoorthy, 'Essays in Sanskrit Criticism' p 62) The various components of Rasa विभाव, अनुभाव and व्यभिचारि are psycho-physical in nature A certain state of mind produces certain changes in body and mannerisms (अनुभाव) at the sight of विभाव (external excitants), which lead to further mental and emotional experiences (व्यभिचारिभाव) which are fleeting in nature Since all this in the first instance takes place in the imagination of the creative artist, it seems pretty certain that the locus meant by Bharata was the artist's mind' (loc cit p 63).

Let us study the process of Karuṇa becoming हृदय or अमृत in an artistic composition like the उत्तरयामचरितम् In this famous drama of Bhavabhūti, Karuna is built up by constant back-

references to past incidents invoking sorrow. Rama and Sita are united in the lap of luxury and power. They are in each other's embrace. Sita has been freed of her guilt (if any), and Rama is king all powerful. Their union is about to bear its sweetest fruit as Sita is pregnant with two strong *कर्ण* boys. They are happy in their togetherness, and all is well with the world; there is not a cloud to darken the clear skies of their happiness. But the poet has decided to evoke *Karuna* even out of this blissful situation. Hence he takes resort to past memories and recollections of sorrowful incidents. Moments spent in happy, carefree union which are never to be recaptured except in regretful memory. Sita too feels that at last the world is on the right side of her. The painful memory of the torture and mockery of Ravana's prison, and the long years of suffering in exile in the forest are a thing of the past. Under these circumstances the mere return of her father to his capital should not make her sad or despondent. Yet she is sad and cannot be consoled. It is so because the poet wishes it so. The poet's purpose is to depict *Karuna*. The same Rama who has declared bravely that he will put aside the claims of even the most tender and elevating human emotions, and if need be even forsake Janaki in order to please the people—"स्नेहं दयां च सौख्यं च यदि वा ज्ञानवीर्यपि"—now confesses that he would not be able to bear separation from her "किमिवा न श्यो यदि परमहृत्स्तु विद्मः ।"

The *Karuna* is further sought to be strengthened by reviving old memories of the period of exile. Laksmana asks his brother and sister-in-law to look at some paintings. The purification of Sita by means of the fire-ordeal has to take precedence over the early childhood scenes of the family. This transgression of the time-sequence has been done purposely to enhance the pathos of the situation and to suggest the shadow of the fate which is going to befall her. It is to be noted that the memory of her own ordeal and humiliation does not evoke any sense of pathos in Sita, or is it a studied coldness on her part, an attempt to wipe out the painful memory by ignoring it? "मद-लार्थेऽत्र भद्रतु" she says, "प्रपाम्हे तावत्त चरितम् ।" 'Let us see your pictures now.' Laksmana points out the various scenes depicting Rama's grief at the loss of Sita. These memories prove too

sorrowful for him, "दुःखानिमग्नसि पुनरिष्यन्मयाता हृन्ममत्रय इव वेदना करानि ।" For Rāma the emotion of Karuna is so strong that it causes quasi physical pain to him. He cuts short Lakṣmana's description of the scenes and says, "विरम विरमान पर न क्षमोऽस्मि । प्रत्यावृत्त पुनरिव स मे जानकीविप्रयोग ।" The ease with which he decides to part with Jānakī a moment later after hearing the report of Durmukha is in pathetic contrast to the above. One cannot miss noticing that the poet has deliberately contrived to create this situation in order to make Rāma's plight all the more poignant. Thus it is apparent that poetic truth is higher than scientific truth. The poet with the touch of his genius (प्रतिभा) is able to impersonalize a situation on account of which रस becomes आस्वाद्य. This is known as साध्यात्पीकृष्ण and is the reason why even sadness (कृष्ण) can be intellectually appreciated. As now it is nobody's personal sorrow. It is just the poet's representation of sorrow. It is the poet's genius, his intellectual ability which is at the back of the appreciation of Rasa. The poet himself must be a person highly susceptible to Rasa. Like Lord Śiva he must possess the capacity to digest the bitterness of कृष्ण before serving it as हृद्य to his reader. As has been stated by Ānandavardhana,

शृङ्गारी चेतकवि काव्ये जात रसमय जगत् ।
स एव वीतरागश्चेत् नीरस सर्वमेव तत् ॥"

—ध्वन्यालोक परिकर श्लोक after III 43

In other words the *creative urge* itself can be regarded as Rasa, unless the poet is full of Rasa himself, he cannot let it overflow,

"यावत्पूर्णा न चैतेन तावन्नेव वमत्यमुम्"
unless the heart is full it does not spill over

Rasa transformed into poetry is a joy both for the poet who creates it and the critic who appreciates it. Bharata has taken pains to define the प्रेक्षक or the critic,

"यस्तुष्टे तूट्टिमायाति शोके शोकमुपैति च ।
देभ्ये दीनत्तदभ्येति स काट्ये प्रेक्षक स्मृत ॥"

At its first impact Rasa is entirely a matter of emotion and feeling. Later in the critic's eye it admits of intellectual and analytical factors. Karuna in poetry is more in the nature

of स्मृति (recollection) and reflection. As stated above poetry has been defined as recollected emotion or feeling. A good example of this are the many lyrical outbursts of the poet Bilhana in his चौखण्डाशिका where the poet remembers the various beautiful attitudes of his lady love,

अद्यापि ता भुजलतापितकण्ठपाशा,
 वक्षस्यलममपिघायपयोधराभ्याम् ।
 ईपन्निमीलितमलीलविलोचनान्ता,
 पश्यामिमुग्धवदनावदनपिवन्तीम् ॥”
 “अद्यापि मे वरतनोमधुराग्नि-तम्या,
 यान्यथं वदन्ति न च यानि निरर्थकानि ।”
 निद्रानिमीलितदृशो मदमन्धरायास्ता-
 न्यक्षराणि हृदये किमपि ध्वनन्ति ॥”

He is on his way to his death, it is a moment of extreme pathos for him. Yet he is enjoying the recollection of the pleasure of his stolen meetings with the lady. Beauty seen or experienced in any form touches the heart. This melting or moving of the heart, reducing it to a state capable of overflowing is again made possible due to the poet's will and power. Ānandavardhana has said that a good poet can make अचेतन objects behave like चेतन and चेतन (sentient) beings behave like अचेतन.

“भावानचेतनानपि चेतनवच्चेतनानचेतनवत् ।
 व्यवहारयति यद्येष्ट सुकवि काव्ये स्वतन्त्रतया ॥”

The following may be quoted as examples of अचेतन (non-sentient) behaving as चेतन (sentient) under the compulsion of Rasa.

“जनस्थाने शून्ये विज्वलकरलैरायंचरितैरपिग्रावा रोदित्यपि दलति
 वज्रम्य हृदयम्” and “नूतमयूरा कुसुमानि वृक्षा दर्भान्पातान् विजहृहं-
 रिष्य । तस्या प्रपन्ने समदुःखभावमत्यन्तमासीद्द्रुदितवनेऽपि ॥”

The behaviour of Ahalya under the curse of her husband Gautama may be cited as an example of चेतन becoming जड. Although Vālmīki does not mention it, the common belief is that Ahalyā actually turned to stone as a result of her husband's anger.

Thus the total absorption of the heart and mind in the mood of the moment, total self-forgetfulness is Rasa or

aesthetic experience The enjoyment of artistic Karuna in poetry or drama is because of the self's complete absorption in the spectacle Seeing the unhappiness of Rama and Sita on the stage, we forget our own small personal sufferings Due to साधारणोत्कर्षण the facts of our personal life are relegated to the background

In the West the tragedy with its conventional tragic ending is considered the high point of Karuna In our opinion the isolated unhappy ending of a Kavya, alone does not contribute to the tragic atmosphere Similarly the contrived happy ending of the Uttararamacaritam does not make it a शृङ्गार प्रधान Kavya In the depiction of Karuna it is the spirit of undaunted courage in facing sorrow which highlights the tragic flavour and makes it more acceptable Man is to be seen at his best when he is face to face with extreme adversity and does not succumb to it We feel spiritually elevated and happy when we find Rama speaking thus in the presence of Kaikeyi,

तद् ब्रूहि वचनं देवि राज्ञो यदभिकाशितम् ।
करिष्ये प्रतिजानं च रामो द्विर्नाभिभाषते ॥'

The बाल्यद of Karuna is the manner in which the character faces his tragic destiny The career of Karna in the Mahabharata is a very good example of this Knowing that the parting with his कवच and द्रुपदल may mean his death Karna heroically gives them away to Indra This he does in accordance with his nature as a दानवीर And our hearts are filled with joy and admiration for Karna at this moment though the tragic ending of his life is very clear In this way Karuna is a highly refined and elevating aesthetic experience and stands distinct and above all other emotional experiences Further more, the touch of Karuna imparts grace and beauty to other Rasas as well The highly awakened sense of duty, the spectacle of man rising above his petty tendencies are the factors which transform the pain and sorrow of Karuna into a pleasurable experience

Pathos or Karuna in its physical impact is not so painful The most painful aspect of pathos is its inevitability We would like to escape painful experiences, but very soon

The misshapen विकृष्ट and the dwarf jester laugh and cut jokes to cover up their own personal misfortunes and physical inadequacies together with the unhappy spots of their employers. In *वीर* Karuna is present as inevitable death and as one's own limited knowledge in विस्मय

Bhavabhuti's analysis of Karuna is the stern reminder to man that in the timeless ocean of existence, his life is just like a sudden rush of waters, the forming of a wave or the emergence of a bubble. The realization and acceptance of this inevitable is Karuna. For Bhavabhuti himself the greatest tragedy was that none of his contemporaries understood him. All found fault with his writings (यथा रक्षीणा तथा वाचा साधुत्वे दुःखनो बन्), and he had to end his life hoping that some day out of this boundless earth and vast ocean of timelessness will a समानधर्म be born who would do justice to him.

PATHOS IN SANSKRIT DRAMAS

Mrs S Ambike

The question of pathos in Sanskrit dramas is sought to be considered with reference to

- (a) the theoretical framework of Sanskrit dramas
- (b) extant Sanskrit dramas
- (c) western literary tradition

The statement that is finally sought to be made is that although the theory does offer plenty of scope for pathos on the one hand, it restricts its full play on the other. Consequently although a large number of Sanskrit dramas contain utterances and depict situations that are very moving and pathetic in their narrow context. They never cover the entire canvas of the drama. Pathos in Sanskrit dramas never reaches the extent and intensity that it does in what is called tragedy in western literature due to limitations inherent in the theory itself and in the Indian situation.

The Greek term 'pathos' signifies an intense emotional experience or suffering and is mostly used to mean that quality of an utterance or an event which gives rise to sadness or pity i.e. a feeling for the sufferings and misfortunes of others for the pain, loss or injury endured by others.

Sanskrit dramatic theory describes dramas as a mirroring of what goes on in the world. This conception is expressed in various ways. Brahma is said to have called it लोकास्व सच कर्मानुक्षणम् 'a reflection of all the action of men'. Bharata himself states it in so many words. वैलोक्यस्यास्व सचस्य नाट्य भावानुकीतनम् 'a representative depiction of the emotions of all these three worlds'.

नानाभावोदसम्बन्ध नानावस्थान्तरात्मकम्
लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मयाकृतम्
इत्तमाधममध्याना नराणां कर्मसञ्चयम् ॥

I made this natya full of various feelings, having as its content various changing states and situations, a mirroring of the ways of the world, based on the actions of people of all kinds, high, low and in between' He continues further

सप्तद्वीपानुवरण नाट्ये ह्यस्मि प्रतिष्ठितम्
देवताना ऋषीणा च राज्ञामथ कुटुम्बिना
कृतानुवरण लोके नाट्यमिम्यभीवीयते ॥

'In this nātya is effected the mirroring of the seven islands (i e the entire world) The imitation of the doings of gods, sages, kings and the householders as well, in this world, is called nātya

This concept of nātya persisted throughout as is seen in the statement of Dhanañjaya a much later writer on dramaturgy when he defines natya as 'अवस्तानुवृत्तिर्नाट्यम्' 'natya is an imitation of actual situations'

The fact that the theory conceived drama as a depiction of the feelings, actions and situations which form the experience of people of all kinds and in all places, whether mortal or immortal, mighty or weak, makes it quite evident that suffering grief and sorrow being a common universal experience confronted by human beings in various ways and situations had to have a place in Sanskrit dramas

In describing drama as भावानुवरण 'imitative representation of emotions' Bharata has made it quite clear that drama is very much concerned with the stirring of various emotions. The theory considers rasa, a state of emotional gratification brought about by an interplay of various basic and transitory emotions displayed in the drama through the words, gestures and conditions of the characters during the course of the various incidents of the dramatic plot, as the most important factor in a drama. Everything that is included in the drama is geared to it. In the formal scheme of the classification of रस that Sanskrit dramatic theory presents the element of pathos has maximum scope in the evolving of वरुण रस 'the pathetic sentiment'. I will go here into the details of the theoretical statements of Bharata about this rasa. Karuna is said to arise from the basic emotional state of sorrow अथ वरुणे नाथ शोकःशान्तिप्रयत्नः. The external causes that lead to it are शान्प 'a curse' वरेण 'torture', विनाश 'ruin' दृष्टवनविप्रयोग 'separation from

the loved one', विभवनाश 'loss of grandeur', बध 'kill ng', बधन 'captivity', विद्रव 'desertation', उपघात 'injury', घ्यनन 'disaster' शोक is manifested through the enacting of अश्रुपातन 'shedding of tears' परिदेवन 'lamentation', मुखशोषण ' parching of the mouth', वैदण्य 'loss of colour i e liveliness', स्तम्भगात्रता 'limpness of the body', निश्वास 'sighing', स्मृतिविनोप 'forgetfulness' and through the transitory emotional states of निर्वेद 'total indifference', म्लानि 'langour', चिन्ता anxiety, औन्मुख्य 'yearning', आवेग 'agitation', मोह 'unconsciousness' थम 'fatigue' विषाद 'depression' दैन्य 'dejection/helplessness' व्याधि 'sickness', जटता stupor, उन्मत्त 'mental disorientation', अपस्मार fainting fits, डार 'fear', बालस्य inertia, मरण death, स्तम्भ 'petrification', वेपथु 'trembling' अश्रु 'tearfulness' and स्वरभेद breaking of the voice These details clearly show that the situation of क्लेश रस is saturated with pathos

Another rasa that offers plenty of scope for pathos is शृङ्गार the erotic sentiment of the विप्रलम्भ type arising out of इष्टजनविप्रयोग a situation which has already been described as having the potential of क्लेश The theory admits that विप्रलम्भ comes very close to क्लेश The visual manifestations of the situation in case of both are, more or less, the same, the intrinsic distinction lying in the fact that in one case these manifestations spring from sorrow due to a disaster that leaves no room for hope while the other springs from sorrow founded in intense love arising due to the disaster of separation which is expected to terminate in course of time as stated by Bharata क्लेशस्तु निरपेक्षमात्र सापेक्षमात्र विप्रलम्भहेतु ।

Although ostensibly it is the situation enumerated by the theory as having the potential of क्लेश & विप्रलम्भ that seem to abound in pathos, if examined closely, the situations that have the potential of रोद the violent sentiment arising out of the basic emotion of क्रोध 'anger', of बीभत्स the loathsome sentiment arising out of the basic emotion of abhorrence and of भयानक the fearful sentiment arising out of the basic emotion of terror are also capable of providing sufficient scope for pathos because as described by the theory, there is an overlapping of the visual manifestations of situations that lead to these rasas, in terms of incidents which serve as causes, in terms of gestures and the transitory emotional stages of the characters as are prescribed in case of क्लेश Actually the close relationship of रोद with क्लेश is expressly declared by Bharata when he enume-

rates it as one of the set of four rasas that hold the potential for the set of the other four. He says - उन्मत्तनिद्रासक्तसारास रसा उन्नतशुद्धासौ रोदो वीर्यम् इति । 'The erotic, the violent, the heroic and the loathsome are the sentiments that give rise to the other four. रोद्रात् कर्णो रस 'from the violent arises the pathetic' बीभत्साल्पभयान्न 'the loathsome arises the fearful. This relationship of the rasas is easily understood when one recognises that रोद्र which is caused by क्रोध i.e. anger, अज्ञान 'insolence' अपमान 'insult' क्षयमान 'humiliation', अनृतवचन 'falsehood' वाक्साध्य 'harsh words' द्रोह 'rebellion' मात्सर्य 'envy' involve as the other side of the coin human beings who as victims of these, being at the receiving end are placed in situations that are pathetic. Similar is the case of बीभत्स and भयानक which causally related to each other.

While the theory thus provides for the possibility of an ample measure of pathos in Sanskrit drama, it also reduces this possibility immensely in other ways. To be a source of pleasure is declared to be the aim of drama when the theory states that Brahma created drama in reference to the request of gods for a pleasureable pastime to provide relief to the people in this chaotic world full of stresses and strains of life. It was to be a क्रीडनीयम् a means of recreation. Bharata declares in unmistakable terms दुःखानाम् श्रमार्तानां शान्तानाम् तस्मिन् विद्यायज्ञानं नोके नादमये श्रद्धाविद्यति 'Drama is to be a source of rest and relaxation in this world for those affected with misery, fatigue and grief'. This concept that drama should be a source of pleasure and it has to be on the whole a delightful experience no matter what it depicts has automatically ruled out a serious depiction of sorrow which gives side to pathos.

The theory adds another dimension to the aim of drama when it describes it as सर्वोपदेशजनन, हिनोपदेशजनन or शौचीपदेशजनन 'a source of whole some instruction for everyone in this world. Bharata further describes it as निग्रहो दुर्बलीयानां 'a controlling rein for the unruly', विनीयानां दमयिना 'restraining those who are already trained', कर्णोयानां शान्तदहन 'invigorating the impotent. उन्माह शूरमानिना 'the energy for the brave and the proud' अज्ञानानां विद्योऽन्येन 'enlightenment of the ignorant' वैदुष्यं विदुषामपि 'removal of defects for the learned' 'ईश्वरस्य विनाशयत्' sport for the mighty' स्वयं दुःखानिभ्य च 'consolation for these in misery'. Thus it turns out that drama is not to be just a source of pleasure but also a means of keeping people on the right path according

to the prevailing norms. This superimposed function in addition to the original one of providing fun, this educative and creative aim of the drama has inhibited the choice of the central figure of the dramas, the choice of plot and its development and has given rise to a set and hackneyed pattern of plot construction and plot development as witnessed in the scheme of the five *वन्द्याः*, five *पद्मकुण्डिनः*, and five *शशिः*. This scheme has, to a great extent, cramped the creative instinct of the dramatists and forced them to fit their dramas, more or less into this mould. The central figure in the drama has to be necessarily a personality that could be a model to the others. The plot has to be such that it upholds the accepted values and develops towards a predetermined end where the central figure has to emerge as successful and happy so as to keep intact the faith of the people in the accepted world order. In such a scheme of things there is not much scope for genuine and sustained pathos. For, misfortunes of a good, noble and innocent man which alone could evoke pity and sadness could be shown only upto a point because finally the good and the noble have to triumph. The misfortunes of the bad and the wicked would not really lead to pathos but only to a sense of gratification that he has got what he deserved. There has been cosmic or divine justice.

level of the theme. It was thus left to the dramatists to make the most of *विराममः* if they desired to bring into the drama the element of pathos, an element that always stirs the human mind the most, at all times and at all places. In the sphere of Sanskrit drama the theory dominated and influenced the dramatists. Whatever creativity and deviations they have shown are either before the theory became a binding force or within the frame-work offered by it.

The truth of what has been said so far is borne out by facts when one turns to the Sanskrit dramas themselves. In the impressive array of Sanskrit dramatic works there is only one that could be said to evoke *करुण* where the theory provides maximum scope for pathos, namely the *जनरामचरितम्* of भवभूति. It almost appears as if भवभूति—probably knowing fully well that the undercurrent of life is sorrow went out in revolt to declare एते रसः कश्चि एव 'karuna is the only real rasa, the rest are only its variations.' It is only in this drama that right from the first act till the last there is sustained pathos. And yet in spite of his rebellious and successful attempt defying all convention to establish *करुण* as an equally effective rasa in drama like *शुद्धार* or *वीर* or perhaps more, भवभूति succumbed to the precepts of the theory and even went out of his way and changed the well known tragedy of the epic to bring about a happy end merely to avoid a disastrous one which would have broken the conventions and would in no way have left the audience in the serene state that a rasa is supposed to bring about. Pathos had to be curbed to fit into the concept of a rasa.

The other dramas which are considered to be consistently tragic enough to lay claim to *करुण* रस are the *जम्बूद्वीप* and *कल्याण* ascribed to मान. However as one act plays their span is too short to bring about a cumulative effect of pathos as रस. Besides in *जम्बूद्वीप* we see दुर्जय the pathetic central figure himself accepting his condition as a just retribution of his own unjust deeds and is finally shown to be happy at the sights of the heaven whereas in *कल्याण* the play ends with वरा obtaining a never-failing missile and that too before he meets his doom. Thus pathos just does not get a chance to be sublimated to रस or to stark tragedy. It gets diluted with a sense of justice.

Prominent amongst the dramas that delineate विप्रलम्भ शृङ्गार and contain, therefore, a good deal of pathos are the अभिमानशाकुन्तलम् of कालिदास and स्वप्नवानप्रदलम् of भास. It is needless to go into the details of how delicately and effectively pathos is woven by these two poets, each in his own way, into the fabric of the drama to bring into relief the deep love between the hero and the heroine. Both the poets are masters of expression, expert in handling their themes and know very well how best to describe a feeling or a state of mind whether with restraint or with abandon, whether with a single word, a silence or as an emotional outburst. Pathos in these dramas is however, necessarily confined to certain situations, sometimes restricted to mere utterances and however effectively it may occur it remains a secondary element, merely a tool or a variation of the theme because it does not form the main interest of the dramatist and since one definitely knows well in advance that a given situation is merely a passing phase its effect is also short lived.

What has been said above applies to the other plays too which depict situations of sorrow or suffering in some context or other. One would not be far from truth if one says that almost every Sanskrit drama contains pathetic situations and utterances to a greater or smaller degree because a poet always seeks a variety of themes to give himself a chance for poetic expression and the theme of sorrow being a universal one is popular with the poets. One would therefore come across the element of pathos in almost every work if one were to seek it. What dimension and what effect that element has depends on the total design because it is the total design that gives the perspective. In this total design of the Sanskrit dramas pathos always gets a secondary place, sometimes quite prominent so as to appear as the major theme, sometimes prominent enough to be the twin theme, sometimes merely a variation of the theme and sometimes even as a mere condiment in the poets' bag of spices to give an additional flavour to his piece of artistry.

It is already a well known fact and as such not a matter of learned investigation that in Sanskrit dramas pathos has and could never get the exalted place that it has obtained in the west in the literary genre called tragedy. Tragedy is a concept which seems

totally alien to the dramatic tradition in ancient India. The reasons are not far to seek. As Keith has aptly put it "to the force of tradition is presumably to be ascribed the absence of any effort at tragedy, though its absence undoubtedly coincides with the mental outlook of the Indian people and their philosophy of life". The basic elements of which western tragedy is composed are as put by Keith "conception of human activity striving with circumstances endeavouring to assert itself in the teeth of forces superhuman in power and uncontrollable and meeting with utter ruin but yet maintaining its honour". As Keith says all this "is alien to Indian thought. Fate is nothing outside man, he is subject to no alien influences, he is what he has made himself by acts in past lives, if he suffers evil he has deserved it as just retribution". The basic components of western tragedy to use the technical terms—are *hubris* arrogance or insolence of the hero, *harmartia*, a sin or an error, *peripetia* a sudden reversal of fortunes and *anagnorisis* a realisation before the final disaster. The hero has to be an outstanding personality of admirable stature who has the strength to confront and to enter into conflict with forces far beyond him. But he should not be perfect. He has to have some flaw somewhere that would drive him to commit an error knowingly or unknowingly which would lead him slowly but surely to an irreparable disaster in spite of the recognition on his part of his error which has come too late once more because of forces beyond his control. These ingredients of a tragedy are bound to exist in the actual world at every time in every place but they are totally unsuitable as stuff for exalted literature whose task it was to set up models for the people. They are incompatible with the Indian psyche moulded as it is through the ages by its philosophy of serenity, of a peaceful acceptance of whatever comes as an inevitable result of one's own actions of aspirations towards perfection. This is particularly true of the age when Sanskrit dramas came into existence, when everything was done in confirmation of accepted authority which first laid down a didactic purpose and then laid down the details. Each nation produces literature according to the milieu in which it grows and every literature has, therefore its special quality and appeal both on account of what it has and what it does not have.

करुण रस का आस्वाद तथा पार्श्चात्य ट्रैजेडी

प्रो० इन्द्रनाथ चौधुरी

संस्कृत साहित्य में आदमी का विकास नहीं हो सका क्योंकि यह साहित्य मूलरूप से आदर्शवादी साहित्य रहा है। यहाँ सघर्ष है परन्तु प्रात्यस्तिक विरोध नहीं है। यहाँ सघर्ष दो व्यक्तियों की टकराहट नहीं—इच्छा और आदर्श का सघर्ष है जिसमें अन्ततः आदर्श की विजय होती है। इसीलिए यहाँ ट्रैजिक साहित्य नहीं लिखा गया है। तत्कालीन भारतीय दृष्टिकोण के अनुसार मृत्यु यहाँ होती ही नहीं—मनुष्य का शरीर नाशवान है, उसकी आत्मा अमर है। और फिर मृत्यु है क्या, जबकि सबे पत्ते की खाद भी नया पौधा ही उपजाती है। इसीलिए यहाँ मौतरूपी जाड़े की बात अकेले नहीं की जाती, नव-जन्मरूप वसन्त को भी उसमें जोड़ दिया जाता है—'तिष्ठिर वसन्तो' अर्थात् यहाँ पत्ते का झरना अकुर के फूटने से अलग नहीं देखा जा सकता। इसीलिए शीत यहाँ मृत्यु का प्रतीक नहीं वह वसन्त के आगमन का संदेशवाहक है। संस्कृत साहित्य के अधिकतर आदर्शवादी होने के पीछे एक दूसरा कारण भी है कि यहाँ काल की गति सीधी नहीं मानी जाती—उसकी एक चक्राकार गति होती है। काल की इस अवधारणा के कारण आदमी की मौत कभी नहीं होती। वह केवल शरीर को त्याग कर फिर नया शरीर धारण करता है। इस तरह यह क्रम चलता रहता है जब तक कि मोक्ष न मिल जाये, जो धर्म, अर्थ और काम के बाद की कड़ी है। इसीलिए यहाँ संस्कृत साहित्य में ट्रैजेडी ही नहीं अपितु पूर्ण जीवन का चित्र अंकित दिखाई पड़ता है जिसमें दुःख और सुख दोनों ही विद्यमान हैं। यह जीवन तभी सुखमय बनता है जब दुःख या यातना को आदमी भोगता है। कष्ट उठाना उसका नैतिक बन है। यह अस्तित्व बोध भारतीय साहित्य का निराला तत्त्व है जहाँ दुःख और सुख एक दूसरे के योजक हैं। इसीलिए शिव के मियक म जब वह एक हाथ से ध्वंस करता है तब वह रुद्र है और जब दूसरे हाथ से रक्षा करता है तब वह शिव है। हमारे साहित्य में एक प्रसिद्ध बिम्ब के द्वारा भी इस मानसिकता को स्पष्ट किया गया है—कमन के पत्ते पर मोक्ष की वृद्धि जो कितनी क्षणिक है मगर फिर भी कितनी सुन्दर। क्षण के भीतर नित्य को बाँधने की यह भारतीय कला है और इसीलिए संस्कृत साहित्य में ट्रैजेडी के नहीं होने पर भी

दुःख को नकारा नहीं गया है। इस दुःख की 'बली के भीतर ग्रथी होकर रोती हुई खुशबू' के साथ तुलना की गई है अर्थात् यह दुःख हमेशा सुन्दर है जो सुन्दर है वही आनन्द है (Beauty is pleasure regarded as the quality of a thing, Santayana)। अतः भारतीय मानसिक मनोवृत्ति ने दुःख, व्यथा या कष्ट को स्वीकार किया है और उसमें आनन्द को स्वीकृति दी है। दूसरे शब्दों में भारतीय विचारधारा में कष्ट रस का आस्वाद कोई मूलभूत समस्या के रूप में उपस्थित नहीं हुआ है। यहाँ तो कष्ट के साथ 'रस' शब्द युक्त रहने का तात्पर्य ही यह है कि उसका आस्वाद आनन्द-रूपक है यद्यपि कष्ट रस को दृष्टात्मक मानने वाले संस्कृत के आलोचकों की संख्या कम नहीं है। पाश्चात्य साहित्य में ट्रेजेडी का अर्थ दृष्टात्मक ही माना गया है। इस प्रकार भारत में कष्ट रस तथा पाश्चात्य में त्रासद नाटक का आधार लेकर कष्ट (pathos) के आस्वादरस का विवेचन हुआ है यद्यपि पाश्चात्य आलोचकों के सम्मुख आलोचना का आधार वास्तविक त्रासद नाटक रहे हैं जहाँ केवल ध्वंस, केवल सपन, केवल विरह, केवल दुःख का खेल ही तरंगित होकर अग्ररूप रस मृजन होता है। परन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि संस्कृत में त्रासद नाटक के अभाव का कारण यह है कि हमारे साहित्यकार इस ध्वंस को या इस वैपरीत्य को नहीं पहचानते थे। उन के नाटकों में ध्वंस के माध्यम से, विच्छेद के माध्यम से जो रस उद्देनित हुआ है उसका महनीय चित्र हमें प्राप्त होता है। किन्तु उनकी चेष्टा थी कि इस ध्वंस के ऊपर मिलन की शांति रेखा खींची जाए। दुःख तथा कष्ट का चित्र कितना ही मर्मन्तुद रूप में कथो न प्रस्तुत हो परन्तु समाप्ति में सुख होना चाहिए। 'मधुरेण समापयेत्' ही उनका उद्देश्य था। इस प्रकार भारतीय साहित्य में हमें कष्ट रस प्राप्त हो जाता है परन्तु वह त्रासदी में परिणत नहीं हुआ है। दूसरी ओर पाश्चात्य में विमुद्ध त्रासदी का रूप दिखाई पड़ता है। फलतः कष्ट रस तथा पाश्चात्य त्रासद बोध के आस्वाद को लेकर आलोचना में भी अंतर दिखाई पड़ता है। भारत में इस प्रश्न के दो समाधान उपलब्ध होते हैं—

(क) रस आनन्द रूप है इसीलिए कष्ट रस भी परमार्थतः आनन्दमय ही है। इस परम्परा को 'स्थायी विलक्षणो रस' माना गया है।

(ख) रस मुखदृष्टात्मक होता है और कष्ट दुःखरूप ही है परन्तु फिर भी वह आस्वादीय है क्योंकि यह नाट्य भावों का स्वभाव है या नट का अभिनिवेश अथवा अनुकृति कौशल ही इसके आस्वादीय होने का कारण है अथवा कविगत शक्ति अथवा नटगत शक्ति का यह चमत्कार है। इस परम्परा को 'स्थायी रसो भवति' कहा गया है।

पाश्चात्य विवेचन में इस प्रश्न का एक ही समाधान है कि त्रासद-काव्य का आस्वाद दुःखात्मक ही है परन्तु इस दुःख के साथ-साथ जीवन के एक गम्भीर सत्य की उपलब्धि होती है। यह त्रासद बोध मानवीय ज्ञान की यात्रा है जहाँ वह अपने कर्म के, अपने विश्वास के, अपने ईश्वर के तथा अपने जगत के बारे में सत्य को जानना चाहता है। डा० मेघ के अनुसार त्रासद बोध में सशय तथा विश्वास का यत्रणा भोग तथा सपर्यं का सहकार रहता है। यह बोध ईश्वर या स्वर्ग या पुण्य के रूप में क्षति पूर्ति नहीं कर सकता। त्रासद बोध प्रश्नों का सिलसिला है, इहलोक के कर्म युद्ध की गाथा है जो कभी विस्मयकर लगती है तो कभी रिक्तसिलसिलेशन की ओर ले जाती है या फिर हमें चैलेंज करती है और इसीलिए आरूपक होती है और अन्ततः आनन्द प्रदान करती है। इस तरह कहण रस के विवेचन के दो भाग हैं। पहले भाग में उन विद्वानों के विचारों का विवेचन है जिनके अनुसार कहण रस आनन्द-आत्मक है। दूसरे भाग में वे विद्वान हैं जिनके अनुसार कहण रस दुःखात्मक होते हुए भी उसमें कुछ ऐसी विलक्षणता है जिसके कारण सामाजिक उसका आस्वाद पसन्द करते हैं। इस भाग के अन्तर्गत पाश्चात्य विद्वानों का त्रासद-विवेचन जुड़ जाता है क्योंकि वहाँ भी आस्वादीयता के नाना कारण ढूँढे जाते हैं।

कहण रस परमार्थतः आनन्दात्मक है

संस्कृत काव्य शास्त्रियों में से लगभग सभी ने कहण रस को आनन्दात्मक माना है। अभिनवगुप्त रस को आनन्द रूप मानते हैं। उनका कहना है कि सब रस सुख प्रधान ही हैं क्योंकि स्वसविद की चर्चणा ही उनका स्वरूप है। यह चर्चणा एकघन तथा प्रकाशमयी (बोधरूप) होती है अतएव आनन्द ही इसका सारभूत तत्त्व है। एकघन निर्विघ्न सविति में ही रसिक का हृदय विश्रान्त हो सकता है। हृदय की अन्तराय शून्य अर्थात् निर्विघ्न विश्रान्त अवस्था ही सुख का स्वरूप है। दुःख विश्रान्ति रूप हो ही नहीं सकता। साख्य दार्शनिकों का कथन है कि दुःख रजोवृत्ति का घर्म है। इसमें उन्होंने चाचन्य को ही दुःख का स्वरूप बतलाया है। रसास्वाद के समय रसिक का चित्त एकघन सविति में विश्रान्त होता है। तब रसिक के हृदय में किसी भी प्रकार की चञ्चलता नहीं रहती। अतएव सब रस आनन्द रूप ही रहते हैं। रसास्वाद लौकिक हर्ष शोकादि का अनुभव नहीं है, प्रत्युत स्वसविद का आस्वाद है एव यह अनुभव आनन्द रूप है। डॉ० नगेन्द्र का कहना है कि अभिनव का सत्वोद्रेक (एकघन निर्विघ्न सविति) वास्तव में भरस्तू के 'कैथरसिस' या 'रिचर्ड्स' के सिस्टेमेटाइजेशन ऑफ इम्पलसेस' से बहुत भिन्न नहीं है। यह ठीक है कि भरस्तू का लक्ष्य है 'विरचित प्रशाति' और अभिनव

का 'उदात्तीकृत हृष' तथापि यह भूलने से काम नहीं चलेगा कि अभिनव ने जीवन के प्रति सुखांत दृष्टिकोण का अपनाया और दुर्भाग्यपूर्ण जगत में व्यवस्थित होने की महत्ता दी। भरस्नु ने मनुष्य और पशु का फर्क बताया, भारत ने मनुष्य और देवता का समन्वय किया।

विश्वनाथ आदि कतिपय विद्वानों ने रस को अलौकिक माना है, फलस्वरूप लौकिक घटनाएँ जब काव्य में रूपायित होती हैं तब वह अलौकिक शिल्प-मूर्ति धारण करती हैं। उनका कहना है—

अलौकिकविभास्व प्राप्तेभ्य काव्यसश्रयात् ।

सुख सञ्जायते तेभ्य सर्वेभ्योऽपीति वा क्षति ॥

इस प्रकार विश्वनाथ कहण रस के आनन्द को अलौकिक मानते हैं। मन के जो भाव रस रूप में परिणत होते हैं वे अवश्य ही लौकिक होते हैं किन्तु यह 'भाव' या 'इमोशन' रस नहीं एव मनुष्य के मन में जो घटनाएँ ये भाव जागृत करते हैं वे भी काव्य नहीं। शोक एक मानसिक भाव या इमोशन है। लौकिक जगत् के बाह्य कारणों से मन में शोक जगता है और मनुष्य शोकांत हो उठता है किन्तु यह रस नहीं है और न ही काव्य। कवि जब अपनी प्रतिभा के बल से इस लौकिक शोक तथा लौकिक कारण का एक अलौकिक चित्र काव्य में प्रस्फुटित करता है, तभी पाठक के मन में रस का उदय होता है जिसका नाम कहण रस है। यह कहण रस शोक का 'इमोशन' नहीं। शोक दुःखदायक होता है किन्तु कवि के काव्य में जो कहण रस संचारित होता है वह, आँखों में अश्रु लाने पर भी मन को अपूर्व आनन्द प्रदान करता है। काव्य का आस्वाद जो कर पाता है वही इस बात को जानता है। यद्यपि आलकारिकों ने यह भी कहा है कि कहण रस यदि दूःखात्मक होता तो रामायण आदि कहण रस के काव्य का पाठ कोई भी नहीं करता (विश्वनाथ, साहित्य दर्पण, ३ ५)। कहण रस का आनन्द काव्य रसिक मात्र को ही अपनी ओर खींचता है। Our sweetest songs are those that tell of saddest thought। आलकारिक कहेंगे, ठीक बात है किन्तु स्मरण रखना होगा, tell of saddest thought जो वास्तविक घटनाएँ मन में सीधी sad thought लाती हैं, वे sweet भी नहीं, song भी नहीं होती हैं। कवि जब अपने काव्य में saddest thought की बात करता है तभी sweetest song बनता है।

सौख्य सिद्धान्त भट्टनायक का है जिनके अनुसार रस की अनुभूति साधारणीकृत अनुभूति होने के कारण ब्यवितगत दुःख सुख से मुक्त होती है और इसीलिए उसका आस्वाद केवलमात्र आनन्ददात्मक होता है। काट के विचारों के माध्यम से कहा जा सकता है कि सौन्दर्य बोध का आनन्द साधारण-प्रयोजन-

सिद्धि के आनन्द से भिन्न रूप होता है। इस प्रकार प्रयोजन वर्जित होने के कारण यह सर्वनिष्ठ और सर्वसाधारण होता है। काव्य के इस शाश्वत रूप के कारण ही हमें कहण से भी आनन्द मिलता है। यहाँ कहण व्यक्तित्वगत कहण नहीं रहता बरन सार्वकालिक बन कर सौन्दर्य बोध का माध्यम बन जाता है। भट्टनायक की बात को समझने के लिए विद्यापति की पदावली का उदाहरण लिया जा सकता है। विद्यापति की पदावली का गान सुनकर यदि कृष्ण की बात याद आ जाए और कोई भक्त भाव विभोर हो उठे तो उसे हम वास्तविक काव्याश्वाद नहीं कहेंगे किन्तु उसी पदावली को सुनकर यही अनिर्दिष्ट ढंग से नर-नारी का प्रेम-संगीत प्राणों में बज उठे तब उस आनन्द को काव्यरस का आश्वाद कहा जाएगा। तात्पर्य यह है कि काव्य वस्तु जब व्यक्तिगत दुःख-सुख के आश्वाद के स्थान पर सर्वश्रेष्ठ आश्वाद का कारण बनता है तब वहाँ दुःख-सुख के स्थान पर काव्य सौन्दर्य का आनन्द मिलता है। काव्यनिबद्ध अनुभव प्रत्यक्ष न होकर भावित अनुभव होते हैं, अतः कहण अनुभवों की प्रत्यक्ष अनुभूत कटुता उनमें नहीं रह जाती बरन कल्पना के चमत्कार का समावेश हो जाता है जिससे शोक भी आश्वास बन जाता है। कहण रस दुःखात्मक होते हुए भी विलक्षण है—आश्वादीय है—

उपर्युक्त विद्वानों ने कहण के साथ ही प्रत्येक रस को अर्थात् काव्याश्वाद मात्र को आनन्दात्मक माना है इसीलिए इनके लिए प्रस्तुत समस्या कोई गहरी समस्या नहीं थी परन्तु संस्कृत तथा पाश्चात्य काव्यशास्त्र के कुछ ऐसे विद्वान् हुए जिन्होंने कहण या त्रासदी के आश्वाद को दुःखात्मक माना है। साथ ही उन्होंने यह भी कहा है कि दुःखात्मक होते हुए भी कहण में कुछ इस प्रकार की विलक्षणता विद्यमान रहती है जिसके कारण सामाजिक उसका आश्वाद करना पसन्द करते हैं। विद्वानों ने इस विलक्षणता का नाना प्रकार से विवेचन किया है और नाना प्रकार के समाधान प्रस्तुत किए गए हैं।

भारत में, जिन्होंने कहण रस को दुःखात्मक माना है, उनकी एक बड़ी परम्परा रही है। इस परम्परा के विद्वानों ने रस को स्थायी मानकर उसे लौकिक बना दिया है। इसीलिए इनके अनुसार रस सुख-दुःखात्मक है। राजा भोज, गुणचन्द्र रामचन्द्र आदि विद्वान इस मत के पोषक हैं। दुःखात्मक होते हुए कहण रस आश्वादीय है—इसको स्पष्ट करते हुए भोज ने 'दुःखतादायि सुख जनयति' का प्रतिपादन किया है अर्थात् जिस प्रकार रति में नखसतादि कष्टदायक होते हुए भी सुख सृष्टि के साधन होते हैं, उसी प्रकार कहण रस में भी दुःखद वस्तुयें सुखानुभूति उत्पन्न करती हैं। गुणचन्द्र रामचन्द्र का कहना है कि यथायं वस्तु प्रदर्शन में निपुण कवि और नट के कोशल के

कारण सामाजिक कहण आदि का प्रेषण या श्रवण करता है (हिन्दी नाट्य

दपण, पृ० २६१) । जिस प्रकार लोक में वीर पुरुष अपने उस प्राणघातक शत्रु को भी देखकर आश्चर्य चकित में रह जाते हैं जो प्रहार करने में अत्यन्त निपुण होता है । (वही, पृ २६१) उसी प्रकार प्रेक्षक भी नट के कौशल द्वारा चमत्कृत हो जाते हैं । इसके अतिरिक्त गुणचन्द्र और रामचन्द्र ने यह भी कहा है कि कविगण तो सुख दुःखात्मक ससार के अनुरूप ही रामादि के चरित्र की रचना करते समय सुख दुःखात्मक रसों से युक्त ही काव्य नाटक की रचना करते हैं । पाठक का माधुर्य जैसे तीखे (मिर्चं आदि से) आस्वाद से और अधिक अच्छा प्रतीत होता है इसी प्रकार दुःख के (तीखे) आस्वाद से मिलकर सुखों की अनुभूति और भी अधिक आनन्ददायिनी बन जाती है । गुणचन्द्र और रामचन्द्र के इन विचारों के आधार पर यह कहा जा सकता है कि कथण या आसदी का आनन्द जहाँ उसकी प्रकाशवृत्ति (expression of form) पर निर्भर करता है वहाँ जीवन के विभिन्न भावों (content) पर भी इसका आनन्द निर्भरशील है अर्थात् भावपक्ष तथा कलापक्ष की सुष्ठु अभिव्यक्ति से ही दुःखात्मक कथण रस भी सामाजिक को चमत्कृत कर देता है । इस दृष्टि से देखने पर ऐसा लगता है कि गुणचन्द्र और रामचन्द्र ने रसे 'सारश्चमत्कार' को ही आधार मानकर प्रस्तुत प्रश्न का विवेचन किया है क्योंकि एक ओर तो प्रदर्शन का चमत्कार तथा दूसरी ओर विभिन्न भाव या अनुभूति का चमत्कार सामाजिक को आनन्दित करता है ।

पाश्चात्य देश में ह्यूम ने केवल अभिव्यक्ति के चमत्कार को ही ट्रेजेडी के दुःख को सुख में परिवर्तित होने का कारण माना है (The soul being at the same time, roused by passion and charmed by eloquence feels on the whole a strong movement which is altogether delightful) उद्दोने आबे डूबो (Abbe dubois) के उत्तेजनावाद (मानसिक प्रवसाद को समाप्त कर आसदी चेतना को उत्तेजित करता है तथा आनन्द प्रदान करता है) तथा फ्लेनेले के काल्पनिक कहानीवाद (We weep for the misfortune of a hero to whom we are attached In the same moment we comfort ourselves by reflecting that it is nothing but fiction) का विरोध किया है । परंतु ह्यूम की विचारधारा अभिव्यक्ति के चमत्कार (eloquence) में भावपक्ष की बात नहीं बही गई है । काव्य भाषा-प्रयोग की निपुणता के साथ ही भावों की भी सुष्ठु अभिव्यक्ति होती है ।

दूसरी ओर, पाश्चात्य देश में, अभिव्यक्ति के स्थान पर काव्य-भावों को प्रमुखता देते हुए एफ एल ल्यूकस ने कहा है कि मधुर और कटु अनुभूतियों में भी जीवन का सत्य विद्यमान रहता है (By tragedy we imply some

thing fundamentally true to life so the pleasure comes in seeing the life both serious and true) इसीलिए काव्य भावो का यदि वर्णन जीवन सत्य को अभिव्यक्त करने के लिए किया जाये तो ट्रेजेडी से भी आनन्द प्राप्त होता है। इस प्रकार ह्यूम भाषा प्रयोग की निपुणता को और ल्यूकस जीवन की अनुभूतियों के प्रति अनुराग को ट्रेजेडी के विलक्षण आस्वाद का कारण मानते हैं। वस्तुतः हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि काव्यास्वाद के लिये अभिव्यक्ति के साथ ही अनुभूति की भी आवश्यकता होती है चाहे वह शृंगार हो या करुण। इस दृष्टि से गुणचन्द्र और रामचन्द्र के विचार अधिक उपयुक्त मालूम होने हैं क्योंकि उन्होंने अभिव्यक्ति तथा अनुभूति के चमत्कार पर अर्थात् दोनों के चमत्कार पर बल दिया है जिससे कि करुणरस सामाजिक के लिए आस्वादनीय बन जाता है। यद्यपि यह निश्चित है कि जीवन के प्रति अनुराग का, जैसा कि ल्यूकस ने कहा है, बहुत अधिक महत्त्व है। इसी अनुराग से प्रेरित होकर ही हम कामदी के साथ ही आसदी का भी अवलोकन करते हैं क्योंकि ये दोनों ही जीवन को अभिव्यक्त करते हैं—उस जीवन को जिससे हमारा अनुराग है।

शोपन हावर ने ट्रेजेडी का विवेचन करते हुए दुःख को प्रधानता दी है और कहा है कि आसदी हमारे चित्त में वैराग्य या आत्मसमर्पण की भावना (spirit of resignation) जगाता है और इसी भावना में आनन्द निहित रहता है। इस प्रकार दुःख से प्रेरित होकर वासना का त्याग ही सामाजिक को आनन्द देता है (We are brought face to face with great suffering and the storm and stress of existence, and the outcome of it is to show the vanity of all human effort Deeply moved, we are either directly prompted to disengage our will from the struggle of life, or else a chord is struck in us which echoes a similar feeling)। शोपन हावर का मत बौद्धमत से बहुत अधिक भिन्न नहीं है जिसके अनुसार करुण रस जीवन का आधाररस है। सत्य की उपलब्धि में जो आनन्द निहित रहता है, वही आनन्द जीवन में करुण का अंगित्व प्रतिपादन करने वाले काव्य से प्राप्त होता है। दार्शनिक हीगेल के अनुसार समाधान की भावना (feeling of reconciliation) से ही आसदी का आनन्द उत्पन्न होता है। इस भावना का जन्म सनातन न्याय बोध (Sense of eternal justice) से होता है। मानव की अर्थात् कामना के ऊपर उसकी न्याय भावना रहती है और इसी से प्रेरित होकर हम आसदी के दुःख के साथ अपना सामंजस्य कर पाते हैं। हीगेल ने आसदी के आनन्द को आत्मा के नैतिक बोध का आनन्द कहा है। आसदी से आत्मा का

सामञ्जस्य बोध तथा नैतिक बोध चरितार्थ होता है इसीलिए त्रासदी हमारे लिए भास्वादर्नीय है। आत्मा के सामञ्जस्य-बोध को समझते हुए हीगेल कहते हैं कि चैतन्य स्वरूप (The great Absolute) ही सत्य है—सब द्वन्द्व के ऊपर चैतन्य और महासाम्य (harmony) विराजमान है। महासाम्य की महाशक्ति ही अपार आनन्दमय है। जगत और जीवन में द्वन्द्व विद्यमान है किन्तु जीवन का वास्तविक सत्य उसके समाधान में निहित रहता है। त्रासदी में द्वन्द्व और समाधान दोनों ही दिखाई पड़ते हैं। द्वन्द्व के प्रेक्षण से हमें दुःख मिलता है किन्तु समाधान के द्वारा फिर चैतन्य अपना साम्य प्राप्त कर लेता है और आनन्द प्राप्त करता है। यही आत्मा का सामञ्जस्य बोध है।

दूसरे दार्शनिक नीत्से ने इस सब में दो विवेचन प्रस्तुत किए हैं। पहले तो कहते हैं कि त्रासदी के भीतर डायनोसिपन तथा अपोलोनोय दो शिल्प धारार्य सम्मिलित हुई हैं। डायनोसोय से दुःख उत्साहित होता है और अपोलोनोय से दुःख पर विजय प्राप्त करने वाली आशा-आकांक्षा स्फुरित होती है। इसीलिए त्रासदी दुःख एवं दुःख पर विजय प्राप्त करने की गायी होती है। अतः त्रासदी एक आधिदैविक शक्ति है (Tragedy is the art of metaphysical comfort, a metaphysical supplement to the reality of nature)। यह दुःख पर विजय प्राप्त करने का आनन्द है। त्रासदी के सब में नीत्से दूसरी बात यह कहते हैं कि हमारे भीतर एक गोपन आत्म-विनाशन की प्रवृत्ति (Secret instinct for annihilation) रहती है। यह विनाश की प्रवृत्ति व्यक्ति-सत्ता को अखिल-सत्ता में विलीन कर देती है और इस प्रकार व्यक्ति-विनाश से हम आनन्दित हो उठते हैं। त्रासदी में व्यक्ति-सत्ता का विनाश होता है और अखण्ड भूमा की आकृति को व्यक्त किया जाता है (In spite of fear and pity we are the happy living beings, not as individuals, but as the one living being, with whose procreative joy we are blended) नीत्से के अनुसार यही त्रासदी का आनन्द है। और एक दार्शनिक श्लेगल का कहना है कि त्रासदी के प्रेक्षण से नियति पर हमारा विश्वास बढ़ता है। यह विचार एक ओर अहंकार का शमन करता है और दूसरी ओर दुःख में हमें धैर्य प्रदान करता है। नियति जैसे अलौकिक विधान की अनुभूति निश्चय ही एक उदात्त और सुखद भाव है।

मनोवैज्ञानिक एमिली फेगौ (Emile Fauguët) का कहना है कि मानव-रवत में हिंसा के कीटाणु विद्यमान हैं, इसीलिए किसी भी व्यक्ति को दुःख

पाते देखकर वह मानन्दित हो उठता है। इस सिद्धान्त का नाम है, 'जिज्ञासा-वाद' (malevolence theory)। इसके प्रतिरिक्त 'प्रतिशोधवाद' के नाम से भी एक मत प्रचलित है। इस मत के अनुसार मनुष्य के अचेतन में अप्रशमित क्षति की भावना (Subconscious sense of unredressed injury) जमी हुई है। इसी क्षतिभावना से प्रतिशोध की भावना जगती है। आसदी में दूसरे को दृष्टी देखकर मनुष्य की प्रतिशोध-भावना चरितार्थ होती है।

पाश्चात्य काव्यशास्त्रियों में अरस्तू ने कैथसिस को ही ट्रेजेडी के आस्वाद का समाधान माना है। बूबर के अनुसार आसदी के आस्वाद के तीन तत्व हैं—(क) उद्देग के शमन (purgation) से उत्पन्न मन शांति, (ख) भावों के परिष्कार (purification) की अनुभूति, (ग) कलाजन्य चमत्कार। अरस्तू ने एक स्थान पर कहा है कि आसदी का आनन्द अनुकरण का आनन्द है जो अपने आप में शाश्वत आनन्द है (No less universal is the pleasure felt in things imitated)। साथ में उन्होंने यह भी कहा है कि आसदी से हम अनुभवी बनते हैं और यह अनुभव अपने आप में आनन्दात्मक होता है। (To learn gives the loveliest pleasure)। उन्होंने इस सम्बन्ध में और एक बात कही है कि आसदी का आनन्द, जहाँ अनुकरण का आनन्द नहीं है, वहाँ कला नैपुण्य का आनन्द बन जाता है (The pleasure will be due not to the imitation as such but to the execution, the colouring or some such other cause)। इस प्रकार अरस्तू के अनुसार आसदी का आनन्द अनुकरण अर्थात् काव्य सृष्टि की चमत्कारिता की उपलब्धि का आनन्द है। इस दृष्टि से विवेचन करने पर यह ज्ञात होता है कि अरस्तू विषयवस्तु तथा कलापक्ष के सह-अस्तित्व के चमत्कार की उपलब्धि को ही आसदी का आनन्द मानने थे। आसदी में इस उपलब्धि का आधार 'कहणा' और 'भय' का समतोलन और समतोलन अर्थात् कैथसिस है। 'बैभवशाली, यशस्वी, कुलीन और 'हम जैसे' आसद नायक का पतन प्रेक्षक में (उसकी विपन्नता के लिए) कहणा, और ('हम जैसे' मनुष्य के इस दुर्भाग्य पर) भय उत्पन्न करता है।" आसदी का विधान पहले इन दो सवैधों को उभारता है और आत्मा की रिकतता को भरता है, तदुपरान्त इनकी प्रतिरिक्तता को निष्कासित करता है। सुजान लैंगर के अनुसार यह उपचार होम्पोरेयिक है जहाँ कण 'कहणा' के द्वारा, और भय 'भय' के द्वारा निष्कासित होता है। इस तरह इन दोनों सवैधों का सहृदय में समतोलन और समतोलन कायम हो जाता है।

डिवसन, योरनडाईक तथा गिलबार्ट मरे ने आसदी को जीवन के लिए उपयोगी माना है। डिवसन का कहना है कि आसदी से ज्ञान, बुद्धि, आत्मा की

व्यापकता प्राप्त होती है इसीलिए त्रासदी का भास्वाव हमे अनुभवी बनाता है और अनुभव हमारे लिए आनन्दायक होता है। (It may very well be that beyond its broad and common ways, in the gloomier defiles of life, amid the grief worn faces and under the clouded skies of tragedy we may seek knowledge, wisdom, an enlargement of the spirit, the meaning of things or some other ends)। थोरनडाईक के अनुसार त्रासदी से भावमोक्षण (Catharsis) सहानुभूति प्रदर्शन जनित आत्मपरिमा (egoistical satisfaction i.e., self congratulation that comes with the exercise of sympathy) रसास्वादन (aesthetic delight) तथा अनन्त के रूप दर्शन के उल्लास (Exaltation due to the vision of the eternal) की प्राप्ति होती है। मरे के अनुसार त्रासदी हमारे लिए आनन्दात्मक है क्योंकि इसमें सनातन न्याय-बोध (Profounder scheme of values), मृत्यु पर विजय प्राप्त करने का उत्साह तथा प्रकाश-सौन्दर्य विद्यमान रहता है (It must show beauty out shining horror, it must show human character somehow triumphing over death and it can create and maintain that illusion only by high and continuous and sever beauty of form)।

आधुनिक त्रासदी—

पाश्चात्य यूनानी या रोमनपीथर की त्रासदी 'भाग्य' की त्रासदी है जहाँ नायक भाग्य से लड़ता है और जिन्दगी को एक 'चुनौती' के रूप में स्वीकार करता है और जहाँ उसकी मृत्यु अवधारित होने पर भी उसका महिमावित रूप हमें आकर्षित करता है। उसका यह सघर्ष सत्य प्राप्त करने के लिए सघर्ष है इसीलिए इन त्रासदियों को देखने के बाद दर्शक अब रगझाला से रात की अंधेरी में निकलता है और अचानक उसकी आँखें तारों से भरे आसमान की ओर जाती हैं तो वेक्टर के शब्दों में कह उठता है, 'देखो देखो आसमान में तारे चमक रहे हैं।' मगर आज की त्रासदी परिवेश के दबाव से रिमते हुए पराएपन' में जीने वाले उन चरित्रों की त्रासदी है जो मोहभंग, हताश और बिभ्राति (confusion) में जिन्दगी जी रहे हैं। उनामुनो के अनुसार 'अमानवीय करण' ही इस युग की त्रासदी है जहाँ मनुष्य अपने प्रारब्ध से अनलिप्त रहता है जो आज की absurdity का आधार है और इसीलिए यह शास्त्रीय त्रासदी से मेल नहीं खाती जहाँ कर्मशील मनुष्य अपने प्रारब्ध से सघर्ष करते चूकता नहीं और फाँसी के तख्ते पर खड़े होकर भी सबसे आँक माल्फी की तरह कह उठता है, 'I am still the Dutchess of Malfi'। वस्तुतः आज की त्रासदी त्रासद बोध का एक विकल्प है जहाँ न्याय

है, आयरनी है, निराशा है, अकेलापन है, अर्थहीनता है मगर जीवन के साथ लड़ते हुए मनुष्य के सघर्ष की कहानी नहीं—'Suffering of a great soul that can suffer greatly' नहीं और जहाँ हर प्रकार की चुनौती का सामना करने के लिए लोगो को तैयार कराने की कोशिश नहीं।

अपर्युक्त विवेचन के अनुसार कहण रस या तो ध्यानन्दात्मक है अथवा किन्हीं कारणों से पाश्चात्य ट्रैजेडी के अनुरूप आस्वादनीय है और प्रकारान्तर से ध्यानन्दात्मक ही है। यह आनन्द एक प्रकार की चेतन्य अनुभूति है जिसे अभिनव 'रसना च बोधरूपैव कहते हैं। अपर्युक्त जितने भी सिद्धांत हैं उनमें सत्य का अंश विद्यमान है यद्यपि स्थान-स्थान पर थोड़ी बहुत त्रुटि दिखाई पड़ती है जैसे विश्वनाथ आदि विद्वान् जब काव्यानन्द को अलौकिक कहते हैं तो उसका उपस्थित हो जाती है। अभिनवगुप्त का इस पर विचार था कि यह समस्या ही उपस्थित नहीं होती क्योंकि लौकिक जीवन में भी तो यह निषम नहीं कि शोक से दुःख ही होगा। हमारे मित्र के शोक से दुःख अवश्य होगा, किन्तु शत्रु के शोक से हमें आनन्द होगा तथा किसी अन्य व्यक्ति के शोक के विषय में तो हम उदासीन ही रहेंगे (भारतीय साहित्य शास्त्र, पृ० ३३४)। सारांश यह है कि काव्यानन्द यदि अलौकिक नहीं तो स्थूल लौकिक भी नहीं। यह भावित आनन्द है। अतः अलौकिक कहने से समस्या का समाधान नहीं होता है। बौद्धों का अनात्मवाद तथा शोपनहावर का सिद्धान्त अप्राप्त है क्योंकि जीवन का व्यापक और एक मात्र सत्य दुःख नहीं है। जीवन का एक पहलू दुःख हो सकता है परन्तु सपूर्ण जीवन नहीं। श्वेगल का नियति सिद्धांत असहाय समस्या का अभावात्मक सिद्धान्त है। मनोवैज्ञानिक विवेचनों में काव्य के स्थान पर मनुष्य-मन से संबंधित कुछ तत्त्वों को ट्रैजेडी की आस्वादनीयता का कारण माना गया है परन्तु कहण रस या ट्रैजेडी से जिस आनन्द की प्राप्ति होती है उसका कारण काव्य वस्तु में निहित रहता है अर्थात् साहित्यिक कृति का शिल्प तथा विचार ही कारण रस का कारण होता है अतः आस्वादकर्ता की अनुभूति आलोडित होती है। सामाजिक को आस्वाद के समय 'विद्यान्तर स्पर्श-शून्य' होना पड़ता है, नहीं तो वह रस का आस्वाद नहीं कर पाता। इस प्रकार मानव मन की हिंसा, क्षति तथा प्रतिशोध की भावना का कहण रस या ट्रैजेडी के आस्वाद के साथ कोई सम्बन्ध नहीं है। इसके अतिरिक्त द्विन काव्य-शास्त्रियों ने ट्रैजेडी की उपयोगिता को ध्यान में रखकर उसकी आस्वादनीयता को प्रमाणित किया है उन्होंने का अनुभूति को बौद्धिक क्रिया समझकर भारी गलती की है। सामाजिक काव्य से शिक्षा प्राप्त करने के लिए अर्थात् काव्य की उपयोगिता को ध्यान में रखकर उसका आस्वाद नहीं करता बल्कि उसकी अनुभूति काव्य रस से सिक्त होकर आनन्दमय बन जाती है। इस प्रकार महत्त्व काव्य रस का होता

है जिससे प्रेरित होकर सामाजिक की अनुभूति आलोडित होती है और फल-स्वरूप आनन्द मिलता है। घनशय ने तो यहाँ तक कह दिया है कि 'अल्प बुद्धि साधु लोग' ही काव्य में लोको-मग्न की खोज करते हैं।

वास्तव में कर्ण रस के आस्वाद के विषय में तीन समाधान उपयुक्त लगते हैं, भट्टनायक का साधारणीकरण, अभिनव का एकधन निर्विघ्न सवित्ति अर्थात् सत्वोद्रेक का सिद्धान्त एवं लूकस का अभिर्हचि अर्थात् जीवन के प्रति अनुराग का सिद्धान्त। इनमें से प्रथम अर्थात् साधारणीकरण से सामाजिक का व्यक्तिगतदुःख सामान्य बन जाता है और फिर आत्मा के ऊपर से तम और रज का पर्दा हटकर सत्वोद्रेक के कारण शांति मिलती है, आनन्द प्राप्त होता है। परन्तु यह आनन्द दुःख का अभाव नहीं वरन् दुःख में ही अनुभव का विस्तार और जीवन के प्रति विद्वान् दृष्टको आनन्द में परिवर्तित करता है। यह जीवन के प्रति अनुराग ही अभिर्हचि सिद्धान्त है।

जीवन के प्रति अनुराग होने से विषय वस्तु की सत्यता (Sincere exposition of the subject) अर्थात् वाच्यवस्तु को सुष्ठु अभिव्यक्ति, चाहे वह आदर्शमूलक हो या यथार्थमूलक, सुखात्मक हो या दुःखात्मक हमें आनन्द देती है क्योंकि उससे हमारे जीवन के अनुभवों में वृद्धि होती है। इस प्रकार विचारों की सुष्ठु अभिव्यक्ति दुःखदायक होने पर भी साधारणीकरण, सत्वोद्रेक तथा जीवनानुराग के सिद्धान्तों के कारण हमें आनन्दात्मक प्रतीत होती है। पर आनन्द जीवन-सत्य की व्यापकता की उपलब्धि का आनन्द है क्योंकि विचार से हमारा तात्पर्य मानव जीवन का व्यापक सत्य है। यद्यपि भारतीय कर्ण रस के प्रेरण से मत्वमुणात्मक जीवनसत्य की उपलब्धि होती है और पादचात्य त्रासदों के प्रेरण से जीवन के गभीर वेदनामय सत्य की उपलब्धि होती है। भारत के विरही कवि की समस्त वेदना, श्रुग्धता तथा नैराश्य के अन्तर में निहित रहती है एक शांत रस की छाया, एक दिव्य प्रसन्नता, एक स्निग्ध सात्विकता। कर्ण रस के कवि वाल्मीकि ने कहा है—

तिष्ठ तिष्ठ वरारोहे न तेऽस्ती करुणा मयी ।

नात्मथं हास्यशीलासि किमर्थं मामुपेक्षसे ॥

कर्ण रस की यह पराकाष्ठा है। यहाँ नीलि शिक्षा लक्ष्य नहीं है, यह आत्मानुभूति की महज अभिव्यक्ति है। और भारतीय कवि की यह आत्मा एक विशेष धातु से गठित हुई है एक विशेष प्रकृति को लेकर इसकी नैसर्गिक अभिव्यक्ति हुई है। यह धातु एकीकरण की प्रक्रिया द्वारा गठित हुआ है।

यह धातु, यह प्रकृति देवी प्रकृति है जो सत्त्वगुण प्रधान है, यह सर्वोपरि ध्यान की निस्तब्धता तथा प्रसन्नता चाहती है। मिलन के हास्य में ही इसका पर्यवसान होता है। बुद्ध मूर्ति इसका सबसे बड़ा दृष्टान्त है। नटराज के ताण्डव नृत्य को ही ले लीजिए—उसमें भ्रमणार्थि व शांति ही प्रस्फुटित हो उठी है, प्रतिपदक्षेप में सृष्टि टूट अवश्य जा रही है किन्तु अन्तराल में नवमृष्टि का शतदल भानो विकसित हो रहा है।

दूसरी ओर यूरोपीय कवि प्रकृति में रजोगुण का खेल प्रस्तुत है। वह एकीकरण नहीं चाहता—सामञ्जस्य से ही वह खुश है। निर्वाण की शांति वह नहीं चाहता—वह चाहता है प्रकाश के वैचित्य का छन्दोमय द्वन्द्व। इसलिए शेक्सपीयर कहता है—

Absent thee from felicity a while,

And in this harsh world draw thy breath in pain

भारतीय साहित्य में प्रतिफलित है ज्ञान की प्रशान्त किरणलेखा और यूरोपीय साहित्य में कर्म की विक्षोभित तरंगमाला। भारतीय कवि उदासीन है, उद्वेग में प्रतिष्ठित योगी के चक्षु से वह जगत् को देखता है—उसके नयन में प्रतिफलित है 'शान्त शिबम्' सृष्टि का मिलन राग। यूरोपीय कवि कर्म जगत् में स्थापित कर्मी के चक्षु से जगत् को देखता है—सर्षप की श्वस की भंगिमा ही उसके लिए सबसे बड़ी चीज है। इसीलिए विच्छेद का रस ही उसके लिए आवश्यक-सा बन गया है। परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि भारतीय कवि सत्त्व गुण प्रधान होने के कारण उत्कृष्ट है और पाश्चात्य कवि रजोगुण प्रधान होने के कारण हीनतर। चाहे वह अनुभव सत्त्व गुण प्रधान हो या रजोगुण प्रधान उसकी हमें चिन्ता नहीं होती। हमें मात्र विषयगत सत्यता के अनुभव की अदम्य आकांक्षा रहती है। सत्त्व गुणात्मक जीवन सत्य या गभीर वेदनामय सत्य ये दोनों सत्य ही सापेक्षिक हैं (कवि का सचेदन जिस किसी भी वस्तु को रूप प्रदान कर सकता है इसीलिए यहाँ सत्य सापेक्षिक है) और दोनों से जीवन अनुभव की वृद्धि होती है और यह उपलब्धि हमें आनन्द प्रदान करती है। यह आनन्द जीवनानुभव में निहित सत्य का आनन्द है जिसके सम्बन्ध में त्युकस ने कहा है—*Tragedy then is a representation of human unhappiness which pleases us not with standing, by the truth with which it is seen and the fitness with which it is communicated* इस तरह कहण रस या ट्रेजेडी से प्राप्त आनन्दास्वाद या चैतन्य अनुभूति के स्रोत भिन्न होने पर भी, प्रेक्षकों

के विचारों में विभिन्नता होने पर भी, कवियों की दृष्टिभंगी में प्रभेद होने पर भी यह आनन्दास्वाद या चैतन्य अनुभूति अभिन्न है। यह आनन्दास्वाद अभिनवगुप्त के उस 'अद्भुत पुष्प' (अद्भुतपुष्पवत्) के समान है जो हमेशा हमें आकर्षित करता है और कष्ट रस या ट्रैजेडी को आस्वादीय बनाता है।

जैन आचार्य एवं कर्ण रस की दुःखात्मकता विशेष स्वरूप रसगी

संस्कृत काव्यशास्त्र में यद्यपि शृंगार रस को रमराज माना गया है, तथापि स्थायिभाव की अनुभूति की व्यापकता और तीव्रता में यदि कोई रस सहा हो सकता है तो वह कर्ण रस है। वह कविता का आदिमूल है। कर्ण रस का हृदयगत शोक वाल्मीकि की वाणी में श्लोक रूप में प्रस्फुटित हुआ।¹ भवभूति ने तो कर्णरस को ही रस माना है और सब रसों को उसके आवर्त बुद्बुद् और तरण का रूप दिया है।² रमानुभूति का मर्म व्यापक सहानुभूति और हृदय की आर्द्रता में है। जितना सहानुभूति और आर्द्रता कर्ण रस में है उतनी और किसी में नहीं है।

कर्ण रस का शास्त्रीय विवेचन—परवर्ती काल में भवभूति आदि के द्वारा कर्ण रस के वैशिष्ट्य का प्रतिपादन होने पर भी पुराणकालीन रस विवेचन पर दृष्टिपात करने पर कर्ण रस की गौणता का आभास होता है। क्योंकि, अग्निपुराण आदि में कर्ण की उत्पत्ति रोद्र रस से मानी गई है।³ यहाँ तक कि भरत भी पहले कर्ण को रोद्र रस से उद्भूत मानते

- 1 "मा नियाद प्रतिष्ठा स्वमगम श्रावती समा ।
यत्कौञ्चमिद्युनादेकमवधो काममोहितम् ॥", वाल्मीकि रामायण,
रामारत्नम् मद्रास, १९५८, श्लोक १२१५
- 2 "एको रस कर्ण एव निमित्तभेदा-
द्रिन्न पृथक्पृथगिवाश्रयते विवर्तान् ।
आवर्तंबुद्बुदतरङ्गमयान्विकारा-
नम्भो यथा सलिलमेव तु तत्तमप्रम् ॥"
—उत्तररामचरितम्, श्लो० ३४७
- 3 "अभिमानाद्गति सा च परिपोषमुपेयुषी ।
रामाद्भवति शृङ्गारो रोद्रस्तैष्णमात्प्रजायते ॥

हैं।⁴ तदनन्तर सभी रसों को समकक्ष मानकर उनका प्रतिपादन करते हैं।

नाट्यशास्त्र में भरत कहण रस की परिभाषा करते हुए कहते हैं—
इष्टवचदर्शनं प्रयत्ना प्रतिहूनं नवसो के अरण्यं प्रादि विशेष भावो से कण्य
रस उपमन होता है तथा अश्रुषोचन, रोदन, मोहप्राप्ति, विलाप, देवनिन्दा
प्रादि के द्वारा कण्य रस का अभिनय होना चाहिए।⁵ इसकी व्याख्या करते
हुए वे स्वष्ट रस से कहते हैं—शोक स्याद्विभाव से कण्य रस उत्पन्न होता
है। यह शाय, श्लेश, इष्टनाश, वियोग, वैभवाश, वध, बन्धन, विप्लव,
विनाश, दुःख-प्राप्ति प्रादि विभावो से उत्पन्न होता है। अश्रुपात, विलाप,
मुख सूखना, विवर्णता, अग शिथिलता, शीर्षश्वास प्रश्वास, स्मृतिलोप प्रादि
अनुभावो द्वारा अभिनय करना चाहिए। निर्वेद, श्लानि, चिन्ता, श्रोरमुख्य,
प्रावेग, भ्रम, मोह भ्रम, भय, विपाद, दैन्य, व्याधि, जडता, उन्माद,
अस्मार, नाश, आत्मस्य, स्तम्भ, वैशद्य विवर्णता, अश्रु, स्वरभेद प्रादि
इसके व्यभिचारी हैं।⁶

भरत की परम्परा का अनुसरण करने वाले दण्डी इष्टनाम प्रादि के
कारण होने वाली चित्त की व्याकुलता को ही शोक मानते हैं।⁷ दशरूपक

वीरोऽवष्टम्भजः सञ्ज्ञोवमूर्खीभत्स इष्यते ।

शृङ्गाराज्जायते हासो रौद्रात् कण्यो रस ॥

वीराञ्छाद्भुतनिष्पत्ति स्यादवीभत्साद्भयानक ॥⁷

—प्रतिपुराण, चारणसी, १९१६, श्लोक ३३६४६-२

4 “शृङ्गाराद्धि भवेद्धास्यो रौद्राच्च कण्यो रस ।

वीराञ्छेत्त्वादभुतोत्पत्तिर्वीभत्साच्च भयानक ॥”

भरत नाट्यशास्त्र, गायकवाड, १९५९, का० ६ ३६

5 “इष्टवचदर्शनाद्वा विप्रियवचना सश्रवाद्वापि ।

एभिर्भावविशेषै कण्यरसो नाम सम्भवति ॥

सस्वनरुदितैर्मोहागमैश्च परिदेवितैर्विलगितैश्च ।

अभिनय कण्यरसो देहापार्याभ्यातैश्च ॥”

नाट्यशास्त्र का० ६ ६२ ६३

6 “अथ कण्यो नाम शोकस्याधिभाव प्रभव । स च शायकनेशविनिप-

निनेष्टजनविप्रयोगविभवनागवधव-वविद्वेषोत्थातन्त्रसनसयोगाविभिन्विभादै-

समुपजायते । तस्याश्रुपातपरिदेवनमुखशोषणवैवर्ण्येष्टतगात्रतानिश्वासस्मृति-

लोशादिभिरनुमादंरभिनय प्रयोक्तव्य । व्यभिचारिणश्चास्य निर्वेदश्लानिचिन्तो-

त्मुख्याश्रेणभ्रममोहभ्रम भयविपाद्दैन्यव्याधिजडतोन्मादापस्मारत्रामातस्यमरण-

स्तम्भवेपथुवैवर्ण्यश्रुस्वरभेदादय ॥”-नाट्यशास्त्र, का० ६ ६३ की वृत्ति

7 “इष्टनाशादिभिश्चेतोऽनलज्य शोक उच्यते,” काव्यादर्श,

में घनञ्जय कहते हैं—इष्टनाश प्रयत्ना प्रनिष्ट की प्राप्ति से शोक सतप्त आत्मा कर्ण रस का अनुभव करती है। निश्वास, उच्छ्वास रोदन, स्तम्भ, प्रलाप, घास्मार, दैन्य, व्याधि, मरण आलस्य, सभ्रम, विषाद, जडता, उन्माद, चिन्ता आदि व्यभिचारी होते हैं।⁸ भोज के अनुसार जो रस मूर्च्छा को उत्पन्न करता है, विलाप को उत्पन्न करता है, मृत्यु के लिए, मन को प्रेरित करना है तथा चित्त में दुःख उत्पन्न करता है, वह कर्ण कहलाता है।⁹ विश्वनाथ के अनुसार इष्टनाश एव प्रनिष्ट प्राप्ति से कर्ण नामक रस होता है। इसका वर्ण कपोत तथा इसके देवता यम कहे गए हैं। शोक स्थायि भाव है। शोच्य, आलम्बन, दाहादि, उद्दीपन, देवनिन्दा, भूमिपतन, क्रन्दन आदि अनुभाव, वैवर्ण्य, उच्छ्वास, निश्वास, स्तम्भ, प्रलाप, निर्वेद, मोह अपस्मार व्याधि, स्नाति स्मृति, श्रम, विषाद, जडता, उन्माद, चिन्ता आदि व्यभिचारी होते हैं।¹⁰ पण्डितराज जगन्नाथ के अनुसार पुत्रादि के वियोग या मृत्यु आदि से उत्पन्न चित्त की व्याकुलता शोक कहलाती है।¹¹

जैनो का कर्ण रस विवेचन—संस्कृत काव्यशास्त्र के विकास में जैन आचार्यों का योगदान भी स्मरणीय है। इस क्षेत्र में हेमचन्द्र का प्रयास

8. "इष्टनाशादनिष्टाप्यो शोकात्मा करणोजुतम् ।
निश्वासीच्छ्वासरुदितस्तम्भप्रलपितादय ॥,"
—दशरूपक, दिल्ली, १९६३, का० ४८१
- 9 "मूर्च्छाविलापो कुरुते कुरुते साहसे मन ।
करोति चित्तं दुःखेन योऽसौ कर्ण उच्यते ॥"
—सरस्वतीकण्ठाभरण भासाम, १९६६, का ५७६
- 10 "इष्टनाशादनिष्टाप्ये कर्णास्यो रसो भवेत् ।
घोरे कपोतवर्णोऽयं कथितो यमदेवत ॥
शोकोऽत्र स्थायिभावः स्थाच्छोच्यमालम्बनमतम् ।
तस्य दाहानिकावस्था भवेद्दीपनपुन ॥
अनुभावा देवनिन्दाभूपातक्रन्दितादयः ।
वैवर्ण्योच्छ्वासनिश्वासस्तम्भप्रलयनानि च ॥
निर्वेदमोहापस्मारव्याधिग्लानिस्मृतिश्रमा ।
विषाकजडतोन्मादचिन्ताद्या व्यभिचारिण ॥,"
साहित्यदर्पण, कलकत्ता, १९५७, का० ३२२२-२२५
- 11 'पुत्रादिवियोगमरणादिजन्मावैवलव्याह्यश्चित्तवृत्तिविशेष शोकः ।',
रसगणधर, बनारस, १९५५, पृ० १३०

सबसे पहला है। यद्यपि जैन आगम 'अनुयोग द्वार सूत्र' में अणुचन्द्र नाहटा ने कर्ण रस के विवेचन की पुष्टि की है,¹² तथापि काव्याशास्त्रीय सिद्धान्त के रूप में हेमचन्द्र से पूर्व कर्ण रस का विवेचन नहीं मिलता। हेमचन्द्र के अनुसार इष्टनाशादि विभाव, देवनिन्दा आदि अनुभाव तथा दुःखमय व्यभिचारियों से उत्पन्न शोक कर्ण है।¹³ बाग्मटालकार में बाग्मट का कथन है—कर्ण रस शोक से उत्पन्न होता है। भूपात, रोदन, वैवर्ण्य, मोह, निर्वेद, प्रलाप, अश्रु व्यभिचारी होते हैं।¹⁴ नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र गुणचन्द्र के अनुसार मृत्यु, बन्धन, घनभ्रश, शाप और आपत्ति से कर्ण उत्पन्न होता है। अश्रु, विवर्णता, देवनिन्दा आदि से उसका अभिनय होता है। अश्रु, विवर्णता, निश्वास, मुखसूक्ष्मा, स्मृतिनाश, शरीर-क्षिणिलता आदि अनुभाव होते हैं। देवनिन्दा, निर्वेद, र्लानि, चिन्ता औत्सुक्य, मोह, श्रम, भय, विषाद, दैन्य, व्याधि, जहता, उन्माद, अपस्मार, भ्रालस्य, मरण, स्तम्भ, कम्प, वैवर्ण्य, स्वर-भेद आदि व्यभिचारी भाव होते हैं।¹⁵

12 नाहटा, अणुचन्द्र, नव रसों का एक प्राचीन विवरण, सरस्वती सवाद, मई, १९५६

13 ' इष्टनाशादिविभावो देवोपालम्भाद्यनुभावो दुःखमयव्यभिचारी शोक कर्णः ।,' काव्यानुशासन, श्री महावीर जैन विद्यालय, बम्बई, १९६४, सू २ १२

14 "शोकोत्थ कर्णो ज्ञेयस्तत्र भूपातरोदने ।
वैवर्ण्यमोहनिर्वेदप्रलापाश्रुणि कीर्तयेत् ॥"
बाग्मटालकार—निर्णय सागर बम्बई, १९२८, का० ५ २२

15 "मृत्यु-बन्ध-घनभ्रश शाप व्यसन सम्भव ।
कर्णोऽभिनयस्तस्य बाष्प-वैवर्ण्य-निन्दनं ॥

शापोऽभिमतवियोगहेतुर्दिग्ध्यप्रभाववत् । आक्रोश । व्यसनमनर्थं । अनेन देशोच्चाटनादेर्जात विप्लवजात सगृह्यते । एभ्यो विभावेभ्य शोकस्यायी कर्णो रस सम्भवति । बाष्पवैवर्ण्यम्प्य निश्वास मुखशोष, स्मृतिजोष-सस्तपात्रतादषोऽनुभावा सूचिता । निन्दनमात्मनो देवस्थान्यस्य चोपालम्भ । अनेन रुदित-प्रलपिता-उरस्ताडनादि गृह्यते । व्यभिचारिणस्तस्य निर्वेद र्लानि-चिन्ता औत्सुक्य मोह श्रम भय - विषाद दैन्य-व्याधि जहता उन्माद अपस्मार-भ्रालस्य मरण स्तम्भ वेपथु वैवर्ण्य अश्रु स्वरभेदादय इति ।," नाट्य दर्पण, १९६१, का० ३ ११६ एवं उसका स्वोपज्ञ विवरण

कर्ण-रस विवेचन की समानता—मरत के नाट्यशास्त्र से रामचन्द्र-गुणचन्द्र के नाट्यदर्पण तक सभी जैन-अजैन काव्य-शास्त्रियों का कर्ण रस विवेचन लगभग एक जैसा ही है। मरत समूहात्मक रूप में देखने पर कर्ण रस का जो रूप उभर कर आता है, उसे निम्नलिखित रूप में स्पष्ट किया जा सकता है—

देयता—यम ।

वर्ण—कपोत की भाँति ।

पालम्बन—इष्टनाश एव अनिष्ट प्राप्ति, प्रिय बन्धु-बान्धव एवं पुत्रादि का मरण एव वियोग, धन वैभव का नाश, पराजय, पराभव, बन्धन एव वध, धर्म, अपघात एव शाप, बलेश एव दुःख-प्राप्ति ।

उद्दोषन—प्रिय जनो के दाह कर्म, वस्त्रादि के दहन, गुण-कथन, भूत-कालीन वैभव का स्मरण एव कथन, वर्तमान असहायविस्था, बन्धन के साधन, विजेता के आनन्द-मगल ।

अनुभाव—भूमिगत, रोदन, देव-निन्दा, आत्म-निन्दा, भाग्य-निन्दा प्रादि तथा विवर्णता, उद्वेग, स्तम्भ, प्रलाप, स्वर भंग, यन्त्र, मुल्ल-सूखना, कम्प प्रादि ।

मन्वारी—निर्वेद, व्याधि, रतानि, स्मृति, विषाद, जडता, उन्माद, चिन्ता, मोह, अपस्मार, अम, वैश्य, आलस्य, मरण, शका, भावेग, दास, ओत्सुय भय, असूया लज्जा, धमपं, भवहिंसा, नैराश्य, असतोष, विस्मृति, स्वप्न, चित्त की चञ्चलता प्रादि ।

स्थायि-भाव—शोक ।

कर्ण-प्रभिव्यक्ति एव जैन मत—कर्ण रस के शास्त्रीय विवेचन में जिस प्रकार समानता देखने में आती है, उस प्रकार की समानता कर्ण रस की प्रभिव्यक्ति के सन्दर्भ में दिखाई नहीं देती। प्रधिकाश काव्यशास्त्री रसाभिव्यक्ति को सुखात्मक स्वीकार करते हैं, परन्तु कुछ ने इस मत का विरोध कर उसे मुख-दुःखात्मक माना है।¹⁶ इन विरोधियों में जैन काव्य-शास्त्री हेमचन्द्र के शिष्यद्वय नाट्य-दर्पणकार रामचन्द्र गुणचन्द्र का विरोध सबसे प्रबल एव पहला है। जैन परम्परा में रामचन्द्र गुणचन्द्र से पूर्व हेमचन्द्र तथा वाग्भट जैसे काव्यशास्त्री भी हुए, परन्तु इस विषय पर उनकी लेखनी स्तम्भ ही रही ।

रामचन्द्र गुणचन्द्र के पारम्परिक मत—कहण रस की सुखात्मकता का विरोध करते हुए उसे दुःखात्मक सिद्ध किया है। वे रस का सुख-दुःखात्मक रूप में प्रतिपादन करते हैं।¹⁷ अपने मन्तव्य को स्पष्ट करते हुए उन्होंने कहा है—इष्ट विभावादि के द्वारा स्वरूप-सम्पत्ति को प्रकाशित करने वाले शृङ्गार, हास्य, वीर, भद्रभुत और शान्त—ये पाँच सुख प्रधान रस हैं और अनिष्ट विभावादि के द्वारा स्वरूप लाभ करने वाले करुण, रौद्र, वीभत्स और भयानक—ये चार दुःखात्मक रस हैं।¹⁸ इस प्रकार रामचन्द्र-गुणचन्द्र कहण रस को दुःखात्मक रसों की श्रेणी में रखते हैं। एक अन्य स्थान पर जैन आचार्य सभो रसों की सुखात्मकता का खण्डन करते हुए कहते हैं कि कुछ आचार्यों द्वारा जो सब रसों को सुखात्मक बताया जाता है, वह प्रतीति के विपरीत होने से असंगत एवं अमान्य है। मुख्य अर्थात् वास्तविक विभावों से उत्पन्न कहण आदि की दुःखात्मकता की तो बात ही जाने दो, काव्य के अभिनय में प्राप्त कृत्रिम विभाव आदि से उत्पन्न हुआ भी करुण, भयानक, वीभत्स अथवा रौद्र रस आस्वाद करने वालों की कुछ अवर्णनीय-सी क्लेश-दशा को उत्पन्न कर देता है। इसीलिए इन रसों से सामाजिक को घबराहट होती है। सुखास्वाद से तो किसी को उद्वेग नहीं होता।¹⁹

संस्कृत वाच्यशास्त्र के इतिहास में रस की आनन्दरूपता का जैनो द्वारा किया गया ऐसा स्पष्ट विरोध अन्यत्र दिखाई नहीं देता। तात्पर्य यह है कि वे उस रस को सुख दुःखात्मक मानकर कहण को दुःखात्मक रसों की श्रेणी में परिगणित करते हैं।

17 "स्थापिभाव धितोत्कर्षो विभाव-व्यभिचारिभि ।

स्वष्टानुभावनिश्चेय सुख-दुःखात्मको रस ॥"

—नाट्यदर्पण, का० ३ १०६

18 "तत्रेष्टविभावादिप्रथितस्वरूपसम्पत्तय शृंगार-हास्य-वीर-भद्रभुत-शान्ता सुखात्मान । अपरे पुनरनिष्टविभावाद्युपनीतात्मान. कहण-रौद्र-वीभत्स-भयानकरश्चत्वारो दुःखात्मान ।" नाट्यदर्पण, का० ३ १०६ पर स्वोपज्ञ विवरण

19. 'यत्पुन सर्वरसाना सुख-दुःखात्मकत्वमुच्यते तत्प्रतीतिवाचितम् । आस्ता नाम मुख्यविभावोपविता, काव्याभिनयोपनीतविभावोपचितोऽपि भयानको वीभत्स. कहणो रौद्रो वा रसास्वादवतामनाख्येया कामपि क्लेशदशामुपनयति । अतएव भयानकादिभिरुद्विजते समाज । न नाम सुखास्वादापुद्गेणो घटते ।" वही

दुःखात्मक अभिव्यक्ति की जैन दार्शनिक पृष्ठभूमि—जैन काव्यशास्त्रियों के इस रसानुभूति परक विरोध प्रयात् रसानुभूति की दुःखात्मकता को समझने के लिए जैन दर्शनानुमोदित कक्षा के स्वरूप पर विचार करना आवश्यक है। जैन दर्शन में कक्षा, दया, कृपा और अनुकम्पा पर्यायवाची रूप में प्रयुक्त हुए हैं। पूज्यपाद, भक्तक आदि दोनो पर दया भाव रखने को²⁰ प्रथवा दूसरे की पीड़ा को प्रथम पीड़ा मानने को²¹ कक्षा कहते हैं। भगवती आराधना नामक ग्रन्थ में शारीरिक, मानसिक और स्वाभाविक दुःखराशि से दुःखी को देखकर दुःखित होने को कक्षा माना गया है।²² पञ्चास्तिकाय²³ एव प्रवचनसार की तात्पर्य वृत्ति²⁴ के अनुसार भूवे, प्यासे या किसी भी दुःखित प्राणी को देखकर दुःखी होना कक्षा है। जैन दर्शन के अनुसार कक्षा तीन प्रकार की है—धर्मानुकम्पा, मिश्रानुकम्पा तथा सर्वानुकम्पा।²⁵ मान, अपमान, सुख, दुःख, लाभ, अलाभ, तृण, स्वर्ण में होने वाले राग द्वेष से उत्पन्न असयमी व्यक्तियों के दुःख से दुःखी होना

20 दोनानुग्रहभाव कारुण्यम् ।," सर्वार्थसिद्धि, भारतीय ज्ञानपीठ, दिल्ली, १९५५, सू ७ ११, राजवार्तिक, भारतीय ज्ञानपीठ, वि० २००८, सू. ७ ११

21 "अनुग्रहार्थीकृतचेतस परपीडात्मस्थामिव कुर्वतोऽनुकम्पनमनुकम्पा ।," सर्वार्थसिद्धि सू ६ १२, राजवार्तिक, सू ६ १२ १३

22 "शारीर, मानस, स्वाभाविक च दुःखमसह्याप्नुवतो ष्ट्वा हा वराका मिथ्यादर्शनेनाविरत्या कषायेणाशुभेन योगेन च समुपाजिताशुभकर्म पर्यायपुद्गलनक्षतदुःखोद्भवा विपदो विवक्षा प्राप्नुवन्ति इति कक्षा अनुकम्पा ।," भगवती आराधना, सखाराम दोशी, सोलापुर, १९३५, गा० १६६६

23 'तिसिद्ध बुभुक्षितवा द्दुहिद द्दुष्ण जो दू दुहिदमणो । पडिबज्जदित किवया तस्सेसा होदि अणुकरपा ।," पञ्चास्तिकाय, परमश्रुत प्रभावक मण्डल, बम्बई, वि १९७२, गा १३७

24 "तृपित वा बुभुक्षित वा दुःखित वा ष्ट्वा कमपि प्राणिन यो हि स्फुट दुःखितमना सन् प्रतिपद्यते स्वीकरोति दयापरिणामेन तस्य पुरुषस्येया प्रत्यक्षीभूता शुभोपयोगरूपा अनुकम्पा दया भवतीति ।," प्रवचनसार गा० २६८ की तात्पर्य वृत्ति

25 "अनुकम्पा त्रिप्रकारा । धर्मानुकम्पा, मिश्रानुकम्पा, सर्वानुकम्पा चेति ।," भगवती आराधना, गा० १८३४

धर्मानुकम्पा है।²⁶ महान् पातकों के मूल कारण हिंसादि से होने वाले दुःख से दुःखी होना मिथ्यानुकम्पा है। इसके प्रतिरिक्त जो जीवों पर दया करते हैं, परन्तु दया का पूर्ण स्वरूप नहीं जानते, जो जिन सूत्र से वाह्य हैं, जो ग्रन्थ पाखण्डी गृह की उपासना करते हैं, नम्र और कष्टदामक कायवर्तेश करते हैं, इनके दुःख से दुःखी होना भी मिथ्यानुकम्पा है।²⁷

जिनके अवयव टूट गए हैं, जिनको जरम हो गया है, जो बाधे गए हैं, जो स्पष्ट रूप से लूटे जा रहे हैं, ऐसे मनुष्यों को देखकर, अपराधी भयवा निरपराधी मनुष्यों को देखकर मानो अपने को ही दुःख हो रहा हो, ऐसा मान कर उनके ऊपर दया करना सर्वानुकम्पा है। हिरण्य, पक्षी, पेट से रेंगने वाले प्राणी, पशु, इनको मासादिक के लिए लोग मारते हैं ऐसा देखकर जो दया उत्पन्न होती है, उसको सर्वानुकम्पा कहते हैं। पुत्र, कलत्र, पत्नी इत्यादि से जिनका वियोग हुआ है, जो रोग, पीडा से बोक कर रहे हैं, अपना मस्तक आदि जो वेदना से पीटते हैं, कमाया हुआ धन नष्ट होने से जिनको शोक हुआ है, जिनके बाधव छोड़कर चले गए हैं, जो धर्म, शिल्प, विद्या, व्यवसाय इत्यादि से रहित हैं, उनको देखकर अपने को दुःख हो रहा है ऐसा मानकर उन प्राणियों को स्वस्थ करना, उनकी पीडा उपशम करना ही सर्वानुकम्पा है।²⁸

उपर्युक्त विवेचन में जितने भी कष्टों के मूल कारण आए हैं, प्रायः वे सभी कष्ट रस के स्थायिभाव, उद्दीपन, भ्रालम्बन, अनुभाव, सञ्चारी आदि के रूप में काव्यशास्त्रियों द्वारा उपयोग किए गए हैं। जैन-दर्शन के अन्तर्गत कष्टों के सभी मूल कारण दुःख की उत्पत्ति करने वाले हैं, अतएव कहा जा सकता है कि रामचन्द्र गुणचन्द्र द्वारा प्रतिपादित कष्ट रस की दुःखरामक अभिव्यक्ति जैनों के कष्टापरक दार्शनिक पक्ष का ही प्रतिनिधित्व करती है।

और भी, जैन-दर्शन में कष्टों को जीव के स्वभाव के रूप में वर्णित

26 "तत्रधर्मानुकम्पा नाम परित्यक्तासथमेषु मानावमानसुखदुःखलाभालाभ-
तृणमुवर्णादिषु समानचित्तेषु..... याऽनुकम्पा, सा धर्मानुकम्पा" भगवती
भाराधना, गा १८३४

27 "मिथ्यानुकम्पोच्यते पृथुपापकर्ममूलेभ्यो हिंसादिभ्यो व्यावृत्ताः.....
वही गा १८३४

28 ".....सर्वानुभ्येत्यभिधीयते सा । ...वराकान् निरीदय दुःखमात्म-
स्वमिव विचिन्त्य स्वास्थ्यमुपशमनमनुकम्पा ।," वही गा १८३४

किया गया है।²⁹ वहाँ करुणा को घर्म का मूल तथा सम्भक्तव का चिह्न भी माना गया है।³⁰ ये सभी प्रमाण जैनाचार्यों द्वारा स्वीकृत करण रस की दुःखात्मक अभिव्यक्ति को जैन सिद्धान्तों को परिपुष्ट करने वाली सिद्ध करते हैं।

जैन नाट्य साहित्य—मध्य युग के प्रारम्भ काल में संस्कृत नाटक के इतिहास का युग समाप्त प्रायः हो गया था। फिर भी, इस युग के उत्तरकाल में जैन कवियों ने दृश्यकाव्य के क्षेत्र में सर्जना का कार्य किया। चौलुक्य काल में जैन आचार्यों ने नाटक लिखे ही नहीं, अपितु अभिनीत भी किए। इस काल में काव्यानुशासनकार हेमचन्द्र के शिष्य एव नाट्यदर्पण के कर्ता रामचन्द्र प्रमुख नाटककार के रूप में लक्ष्यप्रतिष्ठ रहे।

रूपलब्ध जैन नाटकों को कथावस्तु के आधार पर पाँच विभागों में विभक्त किया जा सकता है—(१) पौराणिक, (२) ऐतिहासिक, (३) रूपक, (४) काल्पनिक तथा (५) साम्प्रदायिक।

(१) पौराणिक नाटक—निम्नलिखित नाटक पौराणिक नाटकों की श्रेणी में आते हैं—रामचन्द्र कृत (१) सत्य हरिश्चन्द्र, (२) नल-विलास, (३) रघुविलास, (४) निर्भयभीमव्यायोग, (५) राघवाभ्युदय, (६) यादवाभ्युदय, (७) वनमाला, विजयपाल कृत—(८) द्रौपदीस्वयंवर, हस्तिमलकृत (९) अञ्जनापवनञ्जय, (१०) सुभद्रानाटिका, (११) विक्रान्तकौरव, (१२) मँथिलीकल्याण, ब्रह्मसूरिकृत (१३) ज्योतिप्रभानाटक, श्रीर मलयचन्द्रसूरि कृत (१४) मन्मथमयननाट्य अथवा स्थूलभद्रनाटक।

(२) ऐतिहासिक नाटक—देवचन्द्र कृत (१) चन्द्रलेखाविजयप्रकरण, जयसिंहसूरिकृत (२) हम्मोरमदमर्दन तथा नयचन्द्रसूरि कृत (३) रम्भामञ्जरी ऐतिहासिक नाटक।

(३) रूपक—रूपक से तात्पर्य है—Allegorical Drama, जो कि निम्नलिखित है—देवसूरि कृत (१) प्रबुद्धरोहित्येय, यशपालकृत (२) मोह-राजपराजय, मेघप्रभाचार्यकृत (३) धर्माभ्युदय, बालचन्द्र सूरि कृत (४) करुणावज्जायुध, पद्मसुन्दर कृत (५) ज्ञानचन्द्रोदयनाटक तथा वादिचन्द्र कृत (६) ज्ञानसूर्योदयनाटक।

29 "करुणाए कारण कम्म करुणे त्ति कि ए वुत्त। ए करुणाए जीवसहावस्स कम्मजरिणदत्तविरोहादो। अकरुणाए कारण कम्म वत्तव्व।"
***धवला, भाग-१३, धमरावती, सू ६, ५, ४८

30 "यथाक्रम समीक्ष्यैव दया चित्तेन पालयेत्। सर्वे धर्माहि भाषन्ते"
कुरलकाव्य, गोविन्दराज जैन शास्त्री, श्लो. २५२, कार्तिकेयानुप्रेक्षा, राजचन्द्र ग्रन्थमाला, १९६०, गा ४१२

(४) काल्पनिक नाटक—रामचन्द्र कृत (१) मल्लिकामकरन्द, (२) कौमुदीमित्राणन्द तथा (३) रोहिणीमृगाक काल्पनिक नाटक है।

(५) साम्प्रदायिक नाटक—यशश्चन्द्र कृत (१) मुद्रितकुमुदचन्द्र, रत्नसिंह कृत (२) क्षामामृत तथा मेघविजयगण कृत (३) युक्ति प्रबोधनाटक साम्प्रदायिक नाटक है।

जैन नाटकों में कहे गए अभिव्यक्ति—उपर्युक्त नाटक-सारिणी में जैन नाटककार रामचन्द्र कृत कतिपय पौराणिक नाटक ही ऐसे हैं, जिनमें बहुरस की दुःखात्मक अभिव्यक्ति हो पाई है। इन नाटकों में भी सम्भवतः कहे गए रस की दुःखात्मक अभिव्यक्ति इसीलिए स्पष्ट हो पाई है, क्योंकि रामचन्द्र नाट्यदर्पण के कर्ताग्रो में से एक है।

रामचन्द्र नाट्यदर्पण में प्रतिपादित कहे गए रस के दुःखात्मक स्वरूप को अपने नाटकों में चरितार्थ करने में सफल रहे हैं। इन्होंने सरयुहरिश्चन्द्र' को अपना भादि रूपक कहा है। इसकी कथावस्तु सत्यवादी हरिश्चन्द्र से सम्बद्ध है। इस कारुणिक घटना को कवि ने इस ढंग से वर्णित किया है कि भवभूति के उत्तररामचरित का स्मरण हो जाता है।

रामचन्द्र कृत 'नल विलास' की कथावस्तु महाभारत पर आधारित है। इस नाटक में नल और दमयन्ती के बीच वियोग के कहे गए रसों से सहृदय द्रवित हुए बिना नहीं रह सकते। इस प्रसंग में कई सवाद ऐसे हैं जो सामाजिकों को द्रवीभूत कर देते हैं। रामचन्द्र के नाटकों में 'रघुविलास' ऐसा नाटक है, जिसे नाट्य दर्पण में बहुत बार उद्धृत किया गया है। इस नाटक में सीता के खो जाने पर राम का कहे गए विलाप बड़ा ही मार्मिक एवं हृदय द्रावक है।

रामचन्द्र की एक अन्य कृति 'निर्भयभीमव्यायोग' एकाकी रूपक है। इसमें महाभारत में वर्णित ब्रह्मासुर के वध की कथावस्तु बताया गया है। यह व्यायोग भास के मध्यमव्यायोग जैसा है। इसमें वध्य ब्राह्मण की माता और पत्नी का कहे गए-रुन्दन श्रीहर्ष के नागानन्द से साम्य रखता है।

इस प्रकार जैन नाटकों में कहे गए रस की दुःखात्मक अभिव्यक्ति सफलतापूर्वक हो पाई है। इस सफलता का श्रेय नाटककार एवं काव्यशास्त्री रामचन्द्र को जाता है, जिन्होंने अपने पक्ष का सैद्धान्तिक पोषण ही नहीं किया, अपितु उसे नाटकों में कुशलतापूर्वक प्रयोग करके व्यावहारिक रूप भी दिया।

करुण रस का शास्त्रीय विवेचन

डा० रविशंकर नागर

यद्यपि रस का विवेचन भरत से पूर्व भी होता रहा होगा, फिर भी आज भरत का नाट्यशास्त्र ही रस विषयक प्रादिग्रन्थ है। भरत से पूर्व रस विवेचन की अवश्य ही दीर्घ परम्परा रही होगी जिसे भरत ने नाट्यशास्त्र में व्यवस्थित रूप में प्रस्तुत किया। नाट्यशास्त्र में स्थान-स्थान पर उद्धृत प्रानुबन्ध श्लोक इस बात का प्रबल प्रमाण है कि भरत से पूर्व शिष्य-प्रशिष्य परम्परा के माध्यम से रस की चर्चा चली आ रही थी। राजशेखर के साक्ष्य के अनुसार रस के प्रवर्तक नन्दिकेश्वर थे।¹ इनसे पूर्व द्रुहिण का नाम रस से जुड़ा है और इस प्रकार रस को खींचते खींचते प्रयववेद के साथ जोड़ दिया गया है।

भरत के नाट्यशास्त्र में ही सर्वप्रथम रस का विवेचन उपलब्ध होता है अतः करुण का इतिहास भरत से ही प्रारम्भ करना उचित होगा। भरत के अनुसार मौलिक या मुख्य रस चार हैं, वे हैं—शृगार, रोद्र, वीर और बीभत्स। शृगार से हास्य, रोद्र से करुण, वीर से अद्भुत तथा बीभत्स से भयानक की उत्पत्ति होती है।² अतः ये गौण या कार्य रस हैं। उनकी दृष्टि में करुण गौण रस है क्योंकि वह रोद्र रस का कार्य है।³

आचार्य अभिनवगुप्त ने नाट्यशास्त्र की अभिनवभारती टीका में भरत के मन्तव्य को स्पष्ट करते हुए कहा है कि रोद्र से साक्षात् करुण की उत्पत्ति नहीं होती। रोद्र रस में साक्षात् तो क्रोध के भ्रालम्बन शत्रु वध की उत्पत्ति होती है और वह शत्रुवध शत्रु की स्त्रियो इष्टजनो का भ्रालम्बन बनकर करुण रस को उत्पन्न करता है। रोद्र रस का भ्रालम्बन तो शत्रु होता है जिस पर

1 तत्र कविरहस्य सहस्राक्ष सभाप्राप्तीत्... रसाधिकारिक नन्दिकेश्वर
.....ततस्ते पृथक् पृथक् स्वशास्त्राणि विरचयाञ्चकु । काव्यमीमासा
(पृ १)

2 शृगारादि भवेद्यास्यो रोद्राश्च करुणो रस ।

वीराच्चैवाद्भुतोत्पत्तिर्बीभत्साच्च भयानक ॥ (ना शा ६-३२)

3 रोद्रस्यैव च यत्कर्म स ज्ञेय करुणो रस (ना शा ६-३३)

क्रोध किया जाता है। परन्तु रौद्र का जो कर्म घत्रुवध है वह घत्रु की स्त्रियों इष्ट जनों के लिए कर्ण का कारण बनता है। इस प्रकार परम्परा सम्बन्ध से रौद्र की कर्ण के प्रति कारुण्यता बन जाती है।⁴

प्राचार्य भरत ने रसों के देवता रग आदि का भी वर्णन किया है। तदनुसार कर्ण का देवता यम है और इसका रग कवूतर का सा होता है। प्राणे कर्ण रस के स्थायी भाव विभाव अनुभाव व्यभिचारी भावों का भी भरत ने विवेचन किया है। कर्ण का स्थायी भाव शोक है दाप, क्लेश, प्रियजन-विभोग, विमथनाश, वध, बन्धन व्यसन आदि इसके विभाव हैं। अश्रुपात, विलाप, मुख-सूखना, विवर्णता, अङ्गो की विप्लवता, दीर्घ निश्वास, स्मृति-लोप आदि अनुभाव हैं जिनसे कर्ण का अभिनय किया जाता है। निर्वेद, ग्लानि, चिन्ता, प्रीत्युत्पन्न, अवेग, भ्रम इसमें संचारी होते हैं।

भरत ने कर्ण के तीन भेदों का उल्लेख किया है—(१) धर्म-हानि से उत्पन्न, (२) अर्थहानि से उत्पन्न और (३) शोककृत-स्वजनो के मृत्यु शोक से उत्पन्न।⁵ अग्निपुराणकार ने इसमें एक और भेद जोड़ा है—चित्तग्लानि-जन्य। भरत से पूर्व भी कर्ण रस का विचार हुआ था क्योंकि अपने मतव्य के समर्थन में भरत ने दो प्राचार्यों को उद्धृत किया है जिनमें कहा गया है कि इष्टजन के वध को देखने से अथवा अप्रिय वचनों को सुनने से भी कर्ण नामक रस उत्पन्न होता है। जोर-जोर से रोने, मूर्च्छित होने, कोसने, विलाप करने, शरीर को गिराने और छाती पीटने आदि के द्वारा कर्णरस का अभिनय किया जाता है।⁶

कर्ण का जो स्वरूप नाट्यशास्त्र में प्रतिष्ठित हुआ परवर्ती प्राचार्यों ने अपने लक्षणग्रन्थों में उसी का ही अनुकरण किया। भरत के ही विचारों को अपनी शब्दावली में प्रकट किया। भरत के बाद संस्कृत काव्यशास्त्र के प्रसिद्ध

4 परम्पराकलत्वेन रसान्तराक्षेपे रौद्र उदाहरणम् । रौद्रस्य यत्कर्म फलात्मक वधादि, चकारात् तस्य यत्कर्म फलरूप एव कर्ण । एकारेणात्यन्तव्यवहिता परम्परा पराकरोति । अभिनव भारती (६ ३३)

5 धर्मोपघातजश्चैव तथार्थापचयोद्भव ।

तथा शोककृतश्चैव कर्णस्त्रिविध स्मृत ॥ (ना शा ६ ५३)

6. अत्रार्थे भवत —

इष्टवधदर्शनादवा विप्रियवचनस्य सधवाद् वापि ।

एभिर्भावविर्गैर्ष कर्णरसो नाम सम्भवति ।

सस्वन ददितैर्मोहागमैश्च परिदेवितैर्विलपितैश्च

अभि अभिनेय कर्ण रसो रहायासाभिघातैश्च ॥ ना शा ६.५१

आचार्य भामह, दण्डी, उद्भट, वामन, रुद्रट तथा भानन्दवर्धन हैं। इन आचार्यों का उद्देश्य रस का विवेचन साधात् न हीकर काव्य में प्रलङ्कार गुण रीति ध्वनि की प्रतिष्ठा करना था। रस के स्वरूप उसकी निष्पत्ति तथा भेदों का इन्होंने भरत के समान विवेचन नहीं किया। अतः इनकी कृतियों में कहण को स्वरूप का विवेचन नहीं हुआ। ये आचार्य काव्य में रस के महत्त्व को समझते थे। इसलिए उन्होंने अपने-अपने सिद्धान्तों में रस को समचित करने का प्रयास किया। अलंकारवादी भामह उद्भट ने इसको अलंकार की ही एक विधा मानकर उसका अन्तर्भाव रसवत् प्रेयस् ऊर्जस्वी आदि अलंकारों में किया। गुणरीतिवादी आचार्यों ने रस को काव्य आदि गुणों तथा वैदर्भी आदि रीतियों में समाहित किया।

परन्तु आचार्य रुद्रट के समय से रस का पुनर्जागरण काल आया। उन्होंने रस को अलंकारों के गर्भ से निकालकर उसे स्वतंत्र अस्तित्व प्रदान किया। रस और उसके भेदों का स्वतन्त्र रूप से प्रतिपादन किया। उन्होंने काव्य में रस के महत्त्व को पहिचाना और श्रोता या पाठक की दृष्टि से रस को काव्य का फल माना।

यद्यपि रुद्रट ने रस के स्वरूप का प्रतिपादन नहीं किया फिर भी उन्होंने रस के भेद गिनाए जिनमें कहण को तीसरा स्थान प्रदान किया।

श्रुद्धारवीर कहणा बीभत्सभयानकादभुता हास्य ।

रौद्र शान्त प्रेयानिति मन्तव्या रसा सर्वे ।⁷

रुद्रट ने प्रेयान् नए रस की कल्पना की जिसका अभी तक किसी भी आचार्य ने विवेचन नहीं किया था। रुद्रट का कहण भी भरत से ही मिलता जुलता है। वे भी कहण की प्रकृति शोक को मानते हैं। प्रियजन की विपत्ति अनिष्ट की प्राप्ति से शोक उत्पन्न होता है। इसका नायक दुर्बल पीडित होता है। कहण में अविरल अश्रुप्रवाह, प्रलाप विवर्णता, भूमि पर लोटना, विलाप तथा भाग्य-निन्दा आदि चेष्टाएँ होती हैं।⁸

भानन्दवर्धन ध्वनि के प्रतिष्ठापक हैं। उनके मत में काव्य को आत्मध्वनि है। ध्वनि के उद्घोषक होने पर भी उन्होंने रस की उत्तरोत्तर बढ़ती गरिमा

7 रुद्रट काव्यालंकार, १२३

8 कहण शोक प्रकृति शोकश्च भवेद्वियत्तित् प्राप्ते ।

इष्टस्यानिष्ठस्य च विधिविहितो नायकस्तत्र ॥

अच्छिन्ननयन सलिल प्रलाप वैवर्ण्यमोहनिर्वेदा ।

सितचेष्टन परिदेवन विधिनन्दाश्चेति कण्ठे स्यु ॥

को रसध्वनि के रूप में आत्मसात् कर लिया। इतिहास से काव्य का भेद वे रस के आधार पर ही करते हैं। इतिवृत्त के आख्यान से कोई कवि नहीं बनता क्योंकि वह तो इतिहास है। परन्तु इतिवृत्त में रस का संचार होने से वह इतिहास से काव्य बन जाता है।⁹ रस के महात्म्य के प्रबल पोषक होने पर भी उन्होंने रस का शास्त्रीय विवेचन नहीं किया। रस के धर्म गुणों के विवेचन में आनन्दवर्धन ने कर्ण का उल्लेख किया है। माधुर्यगुण का परिपाक शृङ्गार में होता है क्योंकि शृङ्गार सबसे अधिक आनन्ददायक मधुर रस है। परन्तु शृङ्गार की अपेक्षा कर्ण रस में माधुर्य गुण का सर्वाधिक उत्कर्ष होता है क्योंकि कर्ण में मन अधिक आर्द्रता को प्राप्त हो जाता है। माधुर्य गुण का चित्त की आर्द्रता से सम्बन्ध है। यह चित्त की आर्द्रता सभोग शृङ्गार, विप्रलम्भ शृङ्गार में तो होता ही है। परन्तु इसका चरम उत्कर्ष कर्ण रस में होता है।¹⁰ इस प्रकार आनन्दवर्धन ने चित्त की आर्द्रता को कर्ण रस से जोड़कर नई दिशा प्रदान की।

परम माहेश्वर अभिनवगुप्त के समय से रस विवेचन में क्रान्ति आई। शैवदर्शन की दार्शनिक प्रौढता को लिए वे साहित्य के क्षेत्र में अवतरित हुए। अपनी दार्शनिक प्रतिपादन शैली से उन्होंने साहित्य को शास्त्र बना दिया। उन्होंने अपनी दो प्रौढ टीकाग्रो, अभिनवभारती तथा ध्वन्यालोकलोचन में रस का जो स्वरूप स्थिर किया परवर्ती आचार्यों ने उसका ही अनुकरण किया। इस प्रकार दशरूपक, काव्यप्रकाश काव्यानुशासन, रसगोविन्द आदि प्रौढ ग्रन्थों में हम भरत तथा अभिनवगुप्त के विचारों का ही पुनराख्यान पाते हैं। जैसे दशरूपककार ने कर्ण की यह परिभाषा दी—

इच्छासाधनिष्ठाप्तौ घोकारमा करणोऽनुत्तम् ।

निश्वासोच्छ्वासलुदितस्तम्भ प्रलपितादय ॥

स्वापापस्मार दैन्याविमरणास्य सम्भ्रमा ।

विपादजटलीमादचिन्ताया व्यभिचारिण ॥¹¹

9 क्विना काव्यगुणिवन्ता सर्वात्मना रसार्तत्रेण भवितव्यम् ।
त्रेतिवृत्ते यदि रसानुगुणा स्थिति पश्येत् तदेवा भक्त्यापि स्वतन्त्रतया
रसानुगुण कथान्तरमुत्पादयेत् । नहि क्वेरितिवृत्तमात्रनिर्वहणेन किञ्चित्
प्रयोजनम्, इतिहासादेरेव तत्सिद्धे ॥ ध्वन्यालोक (आचार्य विश्वेश्वर)
पृ० २६४

10 शृंगारे विप्रलम्भाख्ये कर्णे च प्रकथं वत् ।

माधुर्यमार्द्रता याति यतस्तथाधिक मन । ध्वन्यालोक (२८)

11. दशरूपकम् (४८१-८२)

मम्मट ने करुण का केवल उदाहरण दिया। उसके स्थायीभाव विभाव प्रादि का पृथक् उल्लेख नहीं किया।

प्राचार्य हेमचन्द्र ने शब्दानुशासन में करुण के विषय में कहा—

“इष्टनाशादिविभावो दैवोपालम्भाद्यनुभावो दृष्टभयव्यभिचारी शोक करुण ।”¹²

प्राचार्य विश्वनाथ ने साहित्यदर्पण में करुण का इस प्रकार विवेचन किया—

इष्टनाशादनिष्टाप्ले करुणास्यो रसो भवेत् ।
 घोरं कपोतवर्णोऽय कथितो यमदैवत ।
 लोकोऽप्य स्थायीभाव स्याच्छोषनाद्यम्बन मतम् ।
 तस्य साहायिकावस्था भवेद्दुःखीपन पुनः ।
 अनुभावा दैवनिन्दाभूपात क्रन्दितादयः ।
 वैषम्योच्छ्वास विस्वास रसम्भ्रप्रसपनानि च ।
 निर्वेदमोहापस्मार ध्याधिग्लानि स्मृतिभ्रमा
 विषादजडतोन्माद चिन्ताद्या व्यभिचारिण ॥¹³

साहित्य शास्त्र में करुण की आनन्दमयता को लेकर बहुत विवाद रहा है। भट्टनायक के भट्टलात्नट के सिद्धान्त प्रतीतिवाद का खण्डन करने के लिए सबसे बड़ा तर्क यह दिया है कि रस की स्वगत प्रतीति मानने पर तो करुण रस में दुःख की अनुभूति स्वीकार करनी पड़ेगी—

‘स्वगतत्वेन हि प्रतीतो करुणे दुःखित्व स्यात् ।’

इससे यह सिद्ध होना है कि भट्टनायक के मत में करुण में भी दुःख की प्रतीति होती है।

भट्टनायक के कथन से यह बात तो स्पष्ट है कि लौकिक घरातल पर रति प्रादि भाव जैसे सुखकर होते हैं वैसे क्रोध शोक प्रादि नहीं। उनसे तो उल्टा दुःख ही होता है। परन्तु काव्य में विभाव अनुभाव सचारी की योजना से सभी लौकिक भाव अनौकिक बनकर आनन्दमय हो जाते हैं। रस आनन्दमय है। भट्टनायक के विचार को अभिनवगुप्त ने और पुष्ट किया। उनके मत में करुण में भी आनन्दमयी ही अनुभूति होती है क्योंकि काव्य के माध्यम से आत्म परामर्श या आत्म साक्षात्कार रस है। जब सहृदय रसानुभूति में आनन्दधन स्वसविद का ही आस्वाद करता है तो चाहे शृंगार हो या करुण

12. काव्यानुशासन (रसिक लालसी परीक्ष) पृ० ११६

13 साहित्यदर्पण, ३-२२२-२२५

सर्वत्र आनन्दमय स्वचैतन्य का ही परामर्श होता है अतः कष्ट में दुःख की शिका करने का भी अवकाश नहीं है। वे कहते हैं।

‘अस्मन्मते तु सवेदनमेवानन्दघनमास्वताघते ।

तत्र का दुःखाद्यद्वा’ १५

दशरूपककार भी यही बात अपने शब्दों में कहते हैं—

स्वाद काव्यार्थं सम्भेदादात्मानन्दसमुद्भव ॥१६

शारदातनय ने भावप्रकाशन में तथा पण्डितराज जगन्नाथ ने रसगण-
घर में सभी रसों की आनन्दमयता का ही समर्थन किया है।

परन्तु हदभट्ट और उनसे भी अधिक नाट्यदर्पण के लेखकद्वय रामचन्द्र-
गुणचन्द्र तथा काव्यप्रकाशखण्डन में सिद्धिचन्द्रगण ने शास्त्रीय परम्परा
के विरुद्ध रस को सुखदुःखात्मक माना है। इन आचार्यों की दृष्टि में रस की
अनुभूति सर्वत्र सुखात्मक ही न होकर दुःखात्मक भी होती है। इस प्रकार
शृङ्गार, हास्य, अद्भुत, वीर, शान्त रस सुख रूप हैं तथा कष्ट रौद्र बीभत्स
मयानक दुःख रूप हैं।

रस की आनन्दमय स्वरूप के विरुद्ध करण रस पर किए गए इन आरोपों
का आनन्दवादी आचार्य विश्वनाथ ने तर्कसंगत समाधान प्रस्तुत किया।¹⁴

(१) सहृदय को कष्ट के आस्वाद में सुख की अनुभूति होती है। अतः
सामाजिक का स्थानुभव कष्ट की आनन्दमयता का प्रत्यक्ष प्रमाण है।

(२) यदि कष्ट की अनुभूति में दुःख होता तो कोई कष्टरस प्रधान
नाटकों को देखने में प्रवृत्त ही न होता। क्योंकि दर्शकों की कष्ट रस प्रधान
नाटकों को भी देखने में प्रवृत्ति होती है, अतः कष्ट रस का अनुभूति सुखमय
ही है दुःखमय नहीं।

14 अभिनवभारती (आचार्य विश्वेश्वर) पृ० १०७

15 दशरूपक. (४४३)

16. कष्टादवपि रसे जायते यत्पर सुखम् । सचेतसामनुभव प्रमाणं तत्र
केवलम् ॥ किञ्चित्पु यदा दुःखं न कोऽपि स्यात्तदुःखम् । तथा रामाय-
णादीनां भविता दुःखं हेतुता ॥ हेतुत्वं शोकहर्षादिर्नैतन्मयो लोकसश्रयात् ।
शोकहर्षादयो लोके जायन्ता नाम लौकिका । अलौकिक विभावत्व
प्राप्त्येव काव्यसश्रयात् । सुखं सजायते तेभ्य सर्वेभ्योऽपीति काजति ॥
साहित्यदर्पण-३ ४-८

(iii) यदि करुण को दुःख का हेतु मानें तो करुण रस प्रधान रामायण भादि काव्य भी दुःख के हेतु माने जाएँगे ।

अभिनवगुप्त द्वारा सभी रसों की भ्रान्तमयता की प्रतिष्ठा के बाद एक-दो विरोधी स्वरो को छोड़कर सभी आचार्यों ने करुण की अनुभूति भ्रान्तमयी ही मानी ।

संस्कृत साहित्यशास्त्र में जहाँ एक ओर रसों की विविधता का विचार हुआ है वहाँ दूसरी ओर सभी रसों का एक रस में समाहार करने का भी प्रयास रहा है जिसके अनुसार एक ही मूल रस प्रकृति है जिससे विह्वलित के रूप में पाँच रसों का जन्म होता है जो प्रधान मूल रस की अपेक्षा गौण होने हैं । इस दृष्टि से सर्वप्रथम अभिनवगुप्त ने ही शान्त को प्रधान रस माना उसमें ही सब रसों को समाहार कर शान्त की मूल रस के रूप में प्रतिष्ठा की ।¹⁷ भोजराज ने शृङ्गार को ही प्रमुख रस अङ्गीकार किया क्योंकि सर्वाधिक आस्वादनीयता शृङ्गार में ही है । महकार धामना का विशिष्ट गुण है, यही अभिमान है, यही शृङ्गार है, यही रस है ।¹⁸ आचार्य विश्वनाथ के वृद्ध प्रपितामह नारायण पण्डित ने भद्रभूत को ही मूल एकमात्र रस माना है ।¹⁹ इस एकरसवाद की परम्परा में करुण को भी गौरव प्राप्त हुआ । परन्तु आश्चर्य है कि करुण ही एक रस है (एको रस करुण एव) यह स्थापना संस्कृत के आचार्य ने नहीं की कवि ने की जब कि शान्त, शृङ्गार, भद्रभूत की एकरसता अभिनवगुप्त भोजराज जैसे साहित्य शास्त्र के आचार्यों ने की । भवभूति ही संस्कृत के सर्वप्रथम नाटककार हैं जिन्होंने उत्तररामचरित में तमसा के माध्यम से घोषणा की कि एक ही करुण-रस निमित्तभेद से विभिन्न रूप धारण करता है जिस प्रकार धावतं बुद्बुद तरण का रूप धारण करने पर भी जल भ्रान्त जल ही रहता है ।²⁰

17. स्व स्व निमित्तभाशय शान्तादुत्पद्यते रस । पुननिमित्तायायेतु शान्त एव प्रलीयते ॥ अभिनवभारती J L Masson द्वारा *Santa rasa and Abhinavagupta's Philosophy of Rasa Aesthetics* page 119

18 शृङ्गारमेव रसनाद् रसमामनाम । शृङ्गार प्रकाश १

19 रसे सारस्वमत्कार, सर्वत्राप्यनुभूयते ।

तन्वमत्कार सारस्व सर्वत्राप्यनुभूयते रस ।

तस्माद्भुतमेवाह कृती नारायणो रसम् ॥ साहित्यदर्पण ३ ३

20 एको रस करुण एव निमित्तभेदाद् भिन्न पृथक्पृथगिवाश्रयते विवर्तान् ।

धावतंबुद्बुदतरङ्गमयान्विकारानन्भी यथा सन्निलमेव तु उत्समघ्नम् ॥

उत्तररामचरित ३ ४७

घानन्दवर्धन ने भी, जो आचार्य के साथ कवि भी थे, काव्य में कछण के महत्त्व को समझते थे। ध्वन्यालोक के प्रथम उद्योत में उन्होंने जब रस रूप प्रतीयमान को काव्य की आत्मा कहा तो वाल्मीकि की रामायण को निदर्शन के रूप में प्रस्तुत किया। कौञ्चवध की घटना में विह्वल वाल्मीकि का शोक ही जो कछणरस का स्थायी भाव है श्लोक अर्थात् रामायण काव्य के रूप में परिणत हुआ।²¹ घानन्दवर्धन रस की सर्वातिशायिता सारभूतता के द्योतन के लिए संस्कृत साहित्य से अन्व उद्धरण न देकर कछण रस प्रधान वाल्मीकि रामायण को जो उदाहरण के रूप में प्रस्तुत करते हैं उससे प्रतीत होता है कि काव्य जगद् में तथा शास्त्रकारों में कछण रस को महत्त्व मिल रहा था। पता नहीं क्यों महाकाव्य के लक्षणकारों ने महाकाव्य में कछण को अङ्गीरस न मानकर यह गौरव केवल शृङ्गार वीर या अधिक से अधिक घान्त को दिया, कछण को सर्वथा भुला दिया जबकि हम देखते हैं कि घानन्दवर्धन जैसे उच्चकोटि के आचार्य एवं कवि ने स्पष्ट ही आदि-काव्य रामायण में कछण के अङ्गीरस की घोषणा की है। प्रबन्धे चाङ्गीरस एक एवोपनिबन्धमातोऽयं-विशेषलाम द्यायातिराय च पुण्याति। कस्मिन्निवेति चेत् यथा रामायणे यथा वा महाभारते। रामायणे हि कछणो रस स्वयमेवादिः कविना मूर्ध्नि 'शोक श्लोकत्वमागत' इत्येवमादिना। निर्व्यूद्धश्च स एव सीतात्यन्त वियोग पर्यन्तमेव स्वप्रबन्धमुपरचयता।²²

कछण की उपेक्षा के पीछे संभवतः शास्त्रकारों के मन में यह आशंका रही हो कि आदि मुनि भरत ने कछण को प्रमुख रस नहीं माना। उन्होंने इसे रौद्र का कर्म समझ कर गौण स्थान दिया। ऐसी स्थिति में कछण को काव्य का अङ्गीरस मानना भरत की परम्परा का उल्लंघन हो जाता। परन्तु भोज ने भरत के ४ प्रकृति रस तथा ४ विकृति रस अर्थात् प्रधान गौण रस के विभाजन के प्रति असहमति प्रकट की।²³ कछण रौद्र से उत्पन्न होता है भरत की इस धारणा के विरुद्ध भोजराज का तर्क है कि रति से भी कछण उत्पन्न होता है और रौद्र से कछण ही उत्पन्न हो सर्वत्र ऐसा भी नहीं देखा जाता। फिर रौद्र से केवल कछण ही नहीं भयानक भी

21 विविधवाक्यवाचकरचनाप्रपञ्चवाक्य काव्यस्य

स एवार्थं सारभूत । तथा आदिः केवाल्मीकेनिहतसहस्ररीविरहकातर कौञ्चाङ्गन्दजनित शोक एव श्लोकतया परिणत ॥ ध्वन्यालोक १ ५

22 घानन्दवर्धन, ध्वन्यालोक ४।५

23 अथोच्यते 'शृङ्गारानुकृतिर्येह सहास्यो रस इष्यते तर्हि' वीरानुकृतिर्येह सोऽपि हास्य हतीष्यताम् ॥ शृङ्गार प्रकाश Vol, II p 380

उत्पन्न होता है। दशरूपकर ने भरत का समर्थन किया। उनका तर्क है कि शृङ्गार, वीर, वीभत्स और रौद्र इन मूल रसों में क्रमशः विकास, विस्तार, क्षोभ तथा विशेष चार चित्तवृत्तियाँ होती हैं। इनमें उत्पन्न हास्य, भद्रभूत, भयानक और करुण रसों में भी यही चार वृत्तियाँ देखी जाती हैं। इस प्रकार चित्तवृत्तियों की सम्पत्ता के आधार पर शृङ्गार हास्य वीर भद्रभूत वीभत्स भयानक एवं रौद्र करुण में हेतु हेतुमद्भाव बन जाता है और भरत द्वारा प्रतिपादित रसों का प्रधान गौण भाव उपपन्न हो जाता है।²⁴

हम देखते हैं कि करुण तथा अन्य रसों की गौणता के विरोध में जो स्वर भोजराज ने उठाया था उसे फिर भरत के समर्थकों द्वारा दबाने का प्रयास हुआ। करुण को काव्य में अङ्गी रस का स्थान न मिल सका।

भानन्दवर्धन ने वाल्मीकि रामायण में करुण को अङ्गी रस स्वीकार कर काव्य में उसकी प्रधानता को उभारा था। उसी सूत्र को पकड़कर आगे बढ़ने का प्रयास प्रप्रेक्षित था। सभ्यत भानन्दवर्धन यह समझते ही कि करुण की भावना बहुत व्यापक होती है और उसके भीतर शृङ्गार के समान अधिकधिक भावों का समावेश सम्भव है। करुण का प्रभाव बड़ा ही दूरगामी होता है। भास ने उरुभङ्ग नाटक में करुण को प्रधानता देकर दुर्योधन के चरित्र को उदात्त बना दिया है। दोनों जाघों के टूट जाने पर ही विकल, असहाय दुराभिमानी दुर्योधन को ग्रहकार गर्व द्वेष की व्यपत्ता का आभास होता है। वह इतना असहाय हो गया है कि उठकर अपने माता-पिता को भी प्रणाम नहीं कर सकता और न ही अपने पुत्र का आलिंगन कर सकता है। तब पाण्डवों के प्रति हिमशिला के समान उसके मन में धनीभूत ईर्ष्या द्वेष प्रतिशोध की भावना पिघल कर बह जाती है और निश्चल मन से उसे पाण्डवों में निवाय मेघ दिखाई देने लगते हैं। शोक मानव की लौहृत्य कठोरता को पिघला कर उसे मोम के समान कोमल बना देता है। तभी तो करुण के समर्थक भवमूर्ति कहते हैं—‘अपि घावा रोदित्यपि दलति वज्रस्य हृदयम्’।

रसों की अनुभूति में विकास द्रुति और दीप्ति चित्त की तीन अवस्थाएँ मानी गई हैं। इनमें दीप्ति का प्रकर्ष रौद्र में तथा द्रुति का करुण रस में

24 चतुर्षा चित्तभमयो भवन्ति । तद्यथा शृङ्गारे विकास , वीरे विस्तर , वीभत्से क्षोभ , रौद्रे विक्षेय इति । तदन्येषा चतुर्णां हास्याद्भुतभयानक करुणाना स्वसामग्रीलम्बपरिपोषाणात् एव चत्वार विकासाना चेतसः सभेदा । अतएव शृङ्गारादि भवेद्हास्य* * * * * वीभत्साच्च भयानक इति । हेतु हेतुमद्भाव एव सभेदायेत्यया दक्षित — दशरूपक प्रबलोक प्रकाश ४१४४

होता है । द्रुति और दीप्ति दोनों में से द्रुति दीप्ति की अपेक्षा अधिक व्यापक गहन तथा मार्मिक है । चित्त की विकास की अवस्था तो सभी रसों में समान है । द्रुति और दीप्ति का ही क्षेत्र भिन्न-भिन्न है । इन दोनों में दीप्ति की अपेक्षा द्रुति के सर्वाधिक व्यापक होने के कारण और कदण रस की अनुभूति में द्रुति का अरम उत्कर्ष होने के कारण कदण का महत्त्व शृङ्गार या वीर रस से किसी भी प्रकार कम नहीं है ।

करुण रस का आस्वाद

डा० सत्यदेव चौधरी

सहृदय व्यक्ति शृङ्गार, हास्य आदि रसों द्वारा तो आस्वाद प्राप्त करता ही है, साथ ही उसे करुण, भयानक आदि रसों द्वारा भी आस्वाद की प्राप्ति होती है—यह कथन अपने आप में व्यावहारिक और तार्किक दृष्टि से विरोधात्मक और भ्रान्त प्रतीत होता है, अतः संस्कृत के कतिपय काव्याचार्यों ने रस को सुख-दुःखात्मक कहा है। इन आचार्यों में से नाट्यदर्पण के कर्ता रामचन्द्र-गुणचन्द्र का नाम विशेष रूप से लिया जाता है क्योंकि उन्होंने इस विषय पर सर्वाधिक सामग्री प्रस्तुत की है। अतः पहले उनका मन्तव्य प्रस्तुत किया जा रहा है।

इस सम्बन्ध में उनका सिद्धान्त-कथन है—सुखदुःखात्मको रसः। इस कथन को स्पष्ट करते हुए उक्त दोनों ग्रन्थकारों का अभिमत है कि जहाँ शृङ्गार, हास्य, बीर, अद्भुत और शान्त ये पाच रस सुखात्मक हैं, वहाँ करुण, रोद्र, बीभत्स और भयानक ये चार रस दुःखात्मक हैं।¹ प्रथम वर्ग के रस तो निर्विवाद रूप से सुखात्मक हैं ही, किन्तु द्वितीय वर्ग के रसों को भी यदि सुखात्मक मान लिया जाता है तो इसी पर रामचन्द्र-गुणचन्द्र को आपत्ति है। इस सम्बन्ध में उन्होंने निम्नोक्त चार तर्क उपस्थित किए हैं—

१ उनका पहला तर्क यह है कि करुण, भयानक आदि रस सहृदयों को किसी भवर्णनीय क्लेश-दशा तक पहुँचा देते हैं। इनसे सामाजिक उद्वेग प्राप्त करते हैं। सुखास्वाद से भी भला कहीं कोई उद्विग्न होता है ?² सीता का हरण, द्रौपदी के वस्त्रों तथा केशों का कर्पण, हरिश्चन्द्र की घण्टाल के यहाँ दासता, रोहिताश्व की मृत्यु, आदि घटनाओं के अभिनय को देखकर कौन ऐसा सहृदय है जो सुखास्वाद प्राप्त करता हो।³

1 हिन्दो नाट्यदर्पण, पृष्ठ ६०

2 भयानको बीभत्सः कवसो रौद्री रसास्वादवताम् अनाह्वयेया कामपि क्लेशदशागुपनयति। अतएव भयानकादिभि उद्विजते समाजः। न नाम सुखाऽऽस्वादाद् उद्वेगो घटते।—वही, पृष्ठ २६१

3 वही, पृष्ठ २६१-२६२

२ दूमरा तत्र यह है कि काव्य नाटक में लौकिक आचार व्यवहार का चित्रण यथार्थ रूप में ही किया जाता है। कविजन साधारिक मुखों का वर्णन मुख रूप में करते हैं, और दुखों का वर्णन दुःख-रूप में। विरही राम-सीता आदि अनुकामों की कथण दशार्थे निस्सन्देह दुःखात्मक होती है, अतः यदि उन के काव्य नाटकगत अनुकरण को मुख्यात्मक माना जाए तो यह अनुकरण वास्तविक न होगा, क्योंकि यह लौकिक वस्तुस्थिति से विपरीत ही रहेगा।⁴

३ रस को मुख्यात्मक मानने वालों की ओर से यह कहा जा सकता है कि जैसे लोक में विरही एवं शोकाकुल जनों के सम्मुख आश्लेषिक प्रसंगों का वर्णन प्रथवा अभिनय करने से उन्हें सुख साम्यता मिलती है, इसी प्रकार काव्य नाटकगत कथण, भयानक आदि रस भी मुख्यात्मक ही हैं, दुःखात्मक नहीं हैं। किन्तु रामचन्द्र गुणवद्म का कथन है कि वस्तुतः ऐसे प्रसंगों में भी दुखी जनों को भी मुख्यास्वाद मिलता प्रतीत होता है मूलतः वह भी दुःखास्वाद ही है, क्योंकि यदि वही व्यक्ति दुःखपूर्ण वार्ताओं से सुख सा अनुभव प्रतीत करता है, तो प्रमोदपूर्ण वार्ताओं से [इतर जनों के समान] सुख का अनुभव न कर विकलित ही होता है। अतः वादियों का उक्त सहानुभूति-मूलक तर्क मनस्तोषक एवं मान्य नहीं है। वस्तुतः, कथण आदि रस दुःखात्मक हैं।⁵

४ यद्यपि भयानक कथण आदि रस दुःखात्मक ही हैं फिर भी यदि इनसे सहृदय परम आनन्द को प्राप्त करते हैं तो केवल मात्र कवि एवं नट की कुशलता से चमत्कृत होकर ही।⁶

4 (क) कवयस्तु मुख दुःखात्मकमसाराऽऽनुकूप्येण रामादिवरित निबध्नन्त मुखदुःखात्मकरयानुविद्धमेव प्रयन्ति।

(ख) तथाऽनुकार्यगताश्च कथणादयः परिदेवताऽनुकार्यत्वात् तावद् दुःखात्मका एव। यदि चाऽनुकरणे सुखात्मनः स्युः न सम्यगनुकरणं स्यात्। विपरीतत्वेन भासनाद् इति। हिन्दी नाटकदण्ड पृष्ठ २६१-२६२

5 येऽनीष्टादिविनाशदुःखात् कथणे वर्ण्यमानेऽग्निनीयमाने वा मुख्यास्वादोऽपि परमायंती दुःखास्वाद एव। दुःखी ही दुःखवार्तया दुःखमभिनयते प्रमोदवार्तया तु ताम्यति इति कथणादयो दुःखात्मनः एव इति।—वही, पृष्ठ २६२

6 यद् पुनरेभिरपि चमत्कारो दृश्यते ग रगास्वादविरामे एतत् यथाऽवस्थित वस्तु प्रदर्शकेन कविनटशक्तिकौशलेन। X X X धनैव च सर्वाङ्गाऽऽह्लादकेन कविनटशक्तिजन्यना चमत्कारेण विप्रगच्छा परमानन्दरूपता दुःखात्मकेष्वपि कथणादिवु मुमेघस प्रतिजानते।—वही, पृष्ठ २६१

इस अन्तिम कथन से ग्रन्थकारों का तात्पर्य यह है कि कवि के व्यवस्थित एवं मार्मिक निरूपण को पढ़कर अथवा नट के सुन्दर एवं मार्मिक हृदयकारी अभिनय को देखकर हमें जो आस्वाद प्राप्त होता है, उसकी लोलुपता ही सहृदय को करुण, भयानक आदि रसों से युक्त भी काव्य-नाटको से आनन्द प्राप्त कराती है, तथा उन्हें बार-बार पढ़ने-देखने की ओर प्रवृत्त कराती है, अन्यथा ये रस तो दुःखात्मक ही होते हैं। एक उदाहरण द्वारा अपने कथन की पुष्टि करते हुए ग्रन्थकार कहते हैं कि जिस प्रकार लोक में वीर पुरुष अपने उस प्राणघातक शत्रु को भी देखकर आश्चर्यचकित से रह जाते हैं जो प्रहार करने में मरपन्त निपुण होता है,⁷ उसी प्रकार प्रेक्षक भी कवि अथवा नट के कौशल द्वारा चमत्कृत हो जाते हैं।

×

×

×

उक्त तर्कों में से प्रथम तर्क मन के उद्वेग को लक्ष्य में रखकर प्रस्तुत किया गया है, और द्वितीय तर्क लौकिक व्यवहार और काव्य-रचना की पारस्परिक अन्विति को। तृतीय तर्क लौकिक सहानुभूति एवं साम्बन्धना से सम्बद्ध है, और चतुर्थ तर्क काव्यत्व एवं अभिनय-जन्य बाह्य चमत्कार से। यदि गम्भीरता-पूर्वक विचार करें तो इन चारों तर्कों के मूल में एक ही आन्त घारण सम्मिहित है कि लौकिक व्यवहार और कविकृति में कोई अन्तर नहीं है, ये दोनों एक ही धरातल पर अवस्थित हैं। यही कारण है कि—

—पहले तर्क में सहृदय को भी भयानक, करुण आदि रसों द्वारा वैसे ही उद्विग्न एवं विकलित समझ लिया गया है जैसा कि सामान्य व्यवहार में भयभीत अथवा करुणा-प्रस्त व्यक्ति को। किन्तु वस्तुतः, लौकिक रति, शोक आदि भावों में तथा काव्यगत इन भावों में सदा अन्तर रहता है। लौकिक भाव एक ही देश, काल एवं व्यक्ति तक सीमित रहते हैं, किन्तु काव्यगत भाव प्रत्येक प्रकार की सीमा से नितात विमुक्त होते हैं।

—इसी प्रकार दूसरे तर्क में भी उक्त घारणा के बल पर लौकिक घटनाओं और काव्यगत घटनाओं को एक-समान समझ लिया गया है। किन्तु वस्तुतः यह एक अमान्य मन्तव्य है। वस्तुतः दोनों में बहुविध एवं बहुहेतुक अन्तर रहता है। इनमें से एक अन्तर तो यह है कि काव्य में लौकिक घटनाओं के असमान केवल यथार्थ का चित्रण न होकर यथार्थ के साथ कल्पना-तत्त्व का सम्मिश्रण भी अनिवार्यतः रहता है। अतः 'लोक और काव्य की पारस्परिक अनुकूलता' को आधार मानकर अनुकार्य के ही अनुरूप सहृदय के सुख-दुःख का निर्णय करना मूलतः अमपूर्ण है।

7 विस्मयन्ते हि शिरश्छेदकारिणाऽपि प्रहारकुशलेन वैरिणा घौण्डीरमानिनः।

—अब तीसरे तर्क को लें। उधर लोक में पुत्र-विच्छेद विह्वला माता के शोक में, और इधर ऐसी माता को रगमच पर देखकर अथवा इसके अरित्र को काव्य में पढ़कर शोकविह्वल सहृदय के शोक में निस्मदेह अन्तर है। उधर सान्त्वना से दुःख का हल्का होना, इसका कुछ क्षणों के लिए लुप्त हो जाना अथवा इसका बढ़ जाना, आदि सभी स्थितियाँ सम्भव हैं, किन्तु इधर शोक स्थायिभाव से उद्विग्न अथवा प्राकुल यदि इस स्थिति को यह नाम दें, तो सहृदय के लिए प्रथम तो सान्त्वना-प्रदान का प्रश्न ही उपस्थित नहीं होता, क्योंकि काव्य नाटकगत घटनाओं से इतर घटनाओं के साथ उसका कोई सम्बन्ध ही नहीं, और यदि उसके सम्मुख घटनायें लायी भी जाती हैं तो उस समय वह सहृदय न होकर सात्त्विक व्यक्ति-मात्र रह जाता है।

—चतुर्थ तर्क में सत्यता अवश्य है, पर एकांगी। कवि के रचना-कौशल से, और विशेषतः नट के अभिनय-कौशल से, अन्य चमत्कार निस्सन्देह सहृदय को अभिभूत कर देता है। इस कथन की पुष्टि में एक प्रत्युदाहरण लीजिए कि किस प्रकार एक अत्यन्त कष्टोत्पादक एवं हृदयविदारक दृश्य भी एक अनाड़ी नट के असफल प्रदर्शन द्वारा 'कहण' के स्थान पर 'हास्य' का रूप धारण कर लेता है। अस्तु! कवि और नट की कुशलता से उत्पन्न चमत्कार से तो किसी भी स्थिति में इन्कार नहीं किया जा सकता, किन्तु यह चमत्कार पूर्ववर्ती प्रभाव का उद्दीपक कारण होता है, उसका उत्पादक कारण नहीं होता। उदाहरणार्थ, शृङ्गार रस में वह सहृदय के रति-भाव को उद्दीप्त करता है, और कहण रस में उसके शोक-भाव को। इसके प्रतिरिक्त कौशल-जन्य चमत्कार कवि अथवा नट की प्रतिभा के प्रति प्रेक्षक के हृदय में आश्चर्य आदर आदि भाव भी उत्पन्न करता है। किन्तु [जैसा कि रामचन्द्र-गुणचन्द्र का मन्तव्य है] इन्हीं आश्चर्य, आदर आदि भावों को कहण, भयानक आदि रसों में सुख-प्राप्ति का कारण नहीं मानना चाहिए। यह भाव लौकिक होते हैं, अतः इनसे लौकिक आह्लाद ही उत्पन्न हो सकता है, काव्यगत रस-सुखारमक रस—उत्पन्न नहीं हो सकता। अस्तु!

×

×

×

रसों को सुखदुःखारमक स्वीकार करने वाले प्रथम आचार्य रामचन्द्र-गुणचन्द्र नहीं हैं। इनसे पूर्व भी इस सम्बन्ध में कुछ इस प्रकार के स्पष्ट कथन मिल जाते हैं—

(क) येन त्वन्यथापि सुखदुःखजननशक्तियुक्ता विषयसामग्री बाह्यैश्च सुखदुःखस्वभावी रसः।—(अज्ञात आचार्य), अभिनवभारती, भाग १, पृष्ठ २७६।

(ख) रसस्य सुखदुःखात्मकतया तदुभयपलक्षणत्वेन उपपद्यते, अतएव तदुभयजनकत्वम् ।—रसकतिका (रुद्रभट्ट) 'नम्बर आफ रसस' (रा०) पृष्ठ १५५ ।

(ग) रसा हि सुखदुःखरूपा ।—शृ० प्र० २५ भाग (रा०), पृष्ठ ३६६
—इन कथनों से यद्यपि यह स्पष्टतः प्रतीत नहीं होता कि उक्त आचार्य सभी रसों को सुखात्मक और दुःखात्मक स्वीकार करते थे प्रथवा कुछ को सुखात्मक और कुछ को दुःखात्मक, किन्तु फिर भी सम्भावना यही है कि वे भी रामचन्द्र गुणचन्द्र के समान शृंगार, हास्य आदि को सुखात्मक मानते होंगे और भयानक, कष्ट आदि को दुःखात्मक ।

उपर्युक्त कथनों के प्रतिरिक्त धामन ने किसी आचार्य के नाम पर ऐसा कथन भी उद्धृत किया है जिसमें यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि वह स्वयं प्रथवा सम्भवतः कुछ अन्य आचार्य भी कष्ट में सुख और दुःख दोनों का सम्मिश्रण समान मानते होंगे—

(घ) कष्टप्रेक्षणीयेषु सम्प्लव सुखदुःखयो ।

यथाऽनुभवत सिद्धस्तथैवोज प्रसादयो ॥

का० सू० वृ० ३-१-६ (वृत्ति)

अर्थात् जिस प्रकार कष्ट रस के नाटकी में सुख और दुःख का सम्प्लव (overlapping) सहृदय जनो के अनुभव द्वारा सिद्ध है, उसी प्रकार भोज और प्रसाद का सम्प्लव भी उनके अनुभव द्वारा सिद्ध है । सुख पहले होता है प्रथवा दुःख पहले—इस और इस बलोक में कोई संकेत नहीं है किन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि उन्हें कष्ट रस में दुःख की स्थिति पूर्व मान्य होगी और सुख की बाद में । दूसरे शब्दों में, सहृदय लौकिक दुःख का अनुभव करता हुआ भी अन्ततः काव्यगत आनन्द का, लोकोत्तर सुख का अनुभव करता है ।

कुछ इसी प्रकार की धारणा की व्याख्या मधुसूदन सरस्वती ने सम्भवतः सर्वप्रथम मौलिक रूप से प्रस्तुत की है—

(ङ) सत्त्वगुणस्य सुखरूपत्वात् सर्वेषां भावना सुखरूपत्वेऽपि रजस्तमोऽगमिभ्रणात् तारतम्यमवगन्तव्यम् । अतो न सर्वेषु रसेषु तुल्यसुखाऽनुभवः ।

—नम्बर आफ रसस् (रा०), पृष्ठ १५६

उनके कथन का अभिप्राय यह है कि सभी रसों से निस्सन्देह सुख का अनुभव होता है, परन्तु यह अनुभव सब रसों में तुल्य रूप से नहीं होता । इसका एकमात्र कारण यह है कि सत्त्वगुण की प्रधानता ही सुख का हेतु है, किन्तु ऐसा कभी नहीं होता कि किसी रस में रजोगुण और तमोगुण नितात

अभिभूत हो जायें और सत्वगुण पूर्णतः आविर्भूत अथवा उद्विक्त हो जाए। अपितु रजोगुण और तमोगुण किसी न किसी अंश तक अवश्य विद्यमान रहते हैं। ये किम रस में किन्तनी मात्रा में विद्यमान रहते हैं यद्यपि इषका निर्णय कर सकना कठिन है तथापि वे रहते अवश्य हैं। अतः उनके मिश्रण के तारतम्य के अनुसार सब रसों में सुख के साथ दुःख का मिश्रण भी सम्भक्त चाहिए। अस्तु ।

इस प्रकार हमारे सम्मुख निम्नोक्त चार विकल्प उपस्थित होते हैं—

(क) सभी रस सुखात्मक हैं,

(ख) सभी रस सुखदुःखात्मक हैं,

(ग) शृङ्गार, हास्य आदि रस सुखात्मक हैं, किन्तु कर्ण, भयानक आदि रस दुःखात्मक हैं।

(घ) शृङ्गार, हास्य आदि रस सुखात्मक हैं, किन्तु कर्ण, भयानक आदि रस सुखदुःखात्मक हैं।

उक्त विकल्पों में से रामचन्द्र गुणधर यद्यपि स्पष्टतः तीसरे विकल्प को स्वीकार करते हुए कर्ण आदि रसों को दुःखात्मक स्वीकार करते हैं, तथापि वे इन्हें अन्ततः सुखात्मक भी स्वीकार करते होंगे, कुछ इस प्रकार का स्पष्ट संकेत उन्होंने स्वयं भी दिया है—पानकमाधुर्यमिव च तीक्ष्णः स्वादेन दुःखाः स्वादेन सुखानि स्वदन्ते इव इति । (हि०ना०द० पृष्ठ २६१) अर्थात् जिस प्रकार पानक (छट्टे मोठे तीखे पेय) की मिठास दुःखास्वादजनक तीक्ष्ण पदार्थ के मिश्रण से और भी अधिक मूखास्वाद प्रदान करती है, उसी प्रकार कर्ण आदि रसों में भी दुःख का मिश्रण सुखास्वाद प्रदान करता है ।^{१४} किन्तु वस्तुतः देखा जाए तो पानक पदार्थ और कर्ण रस में स्थापित यह उपमान उपमेय-सम्बन्ध यथावत् एव स्पष्टित प्रतीत नहीं होता, क्योंकि पानक में माधुर्य और तीक्ष्णता के मिश्रण में भले ही पूर्वापर सम्बन्ध हो, किन्तु उसके आस्वादन में पूर्वापर-सम्बन्ध नहीं रहता, किन्तु कर्ण रस के शोक (लौकिक दुःख) और इस रस के आस्वाद (सुख) में निःसन्देह पूर्वापर-सम्बन्ध बना रहता है, यद्यपि यह अलग बात है कि इनमें काल का अन्तर इतना त्वरित एव क्षिप्र होता है कि यह कहते नहीं बनता कि इस दुःख और सुख में कोई काल सम्बन्धी अन्तर है भी । अस्तु ।

४ तुलनायं—

दुःखदातादि सुख जनयति यो यस्य बलभो भवति ।

दयितनखद्रूपमानयोविवर्धते स्तनयो रोमाञ्च ॥

जो हो, रामचन्द्र-गुणचन्द्र का यह उद्धरण यह मानने के लिए पर्याप्त है कि वे उक्त विकल्पों में से तीसरे विकल्प को स्वीकार न कर चौथे विकल्प को स्वीकार करते होंगे कि भयानक, करुण आदि रस केवल दुःखात्मक न होकर सुख-दुःखात्मक हैं। अथवा यों कहिए कि दुःखसुखात्मक हैं—पूर्व स्थिति में ये दुःखात्मक हैं और अन्तिम स्थिति में सुखात्मक। यदि यही उनकी मान्यता है तो इसकी व्याख्या उपस्थित की जा सकती है। यदि भयानक, करुण आदि को निन्तात दुःखात्मक स्वीकार करते हैं तो उनको यह धारणा काव्यशास्त्र और मनोविज्ञान के तो प्रतिकूल है ही, व्यवहार के भी सर्वथा प्रतिकूल होने के कारण सर्वथा अप्रामाण्य है। इस दृष्टि से विश्वनाथ का केवल एक यही तर्क इसे अप्रामाण्य ठहराने के लिए पर्याप्त है कि करुण आदिरस इसलिए सुखात्मक है कि सहृदय-जन⁹ इसे देखने के लिए सदा उन्मुख अर्थात् लालायित रहते हैं—

करुणाम्बापि रसे जायते यत्पर सुखम् ।

सञ्चेतसामनुभवः प्रमाणं तत्र केवलम् ॥

स्त्रिंशत्तेषु यदा दुःखं न कोऽपि स्यात्तदुन्मुखः ।

तदा रामायणादीनां भविता दुःखहेतुता ॥ सा० द० ३४,५

रामचन्द्र गुणचन्द्र का कोई सुविज्ञ पाठक उनके सम्पूर्ण ग्रन्थों के अवलोकन के उपरान्त यह मानने की कदापि उद्यत न होगा कि उन जैसे तत्त्ववेत्ता और चिन्तक आचार्य करुण आदि रसों को केवल दुःखात्मक ही मानते होंगे। वह इसे दुःखात्मक मानते अवश्य होंगे, किन्तु पूर्व स्थिति में, और अन्ततः वे इन्हे सुखात्मक ही मानते होंगे।

अस्तु¹ जो हो, उपर्युक्त मानता की व्याख्या कई रूपों में तथा कई दृष्टियों से की जा सकती है -

१ शृङ्गार करुण आदि सभी प्रकार के रसों में रति शोक आदि सभी स्याधिभाव जब तक विभावादि के संयोग द्वारा रसस्वरूप में परिणत अथवा अभिव्यक्त नहीं होते, तब तक उनसे लौकिक सुख अथवा दुःख का ही अनुभव होता है। उदाहरणार्थ, यदि किसी प्रेक्षक को शृङ्गार रस के नाटक में अपनी प्रेयसी की, अथवा करुण रस के नाटक में अपने मृत पुत्र की स्मृति हो आती तो उसका रति अथवा शोक भाव उसे लौकिक सुख अथवा दुःख की अनुभूति कराएगा। वह प्रेक्षक नाट्य गृह में बैठा हुआ भी तत्क्षण के लिए सहृदय न होकर सासारिक व्यक्ति ही होता है। किन्तु जिस क्षण वही व्यक्ति निजत्व की भावना में ऊपर उठ जाता है वही क्षण उसकी रस वशा का है। उसी

9 यहाँ 'सहृदय' से तात्पर्य है—काव्यारसास्वादन-सक्षम व्यक्ति।

धरुण रतिजन्य सासारिक सुख प्रथवा शोकजन्य सासारिक दुःख इस दशा की पूर्वेस्थिति बन जाते हैं और रस-वशा अन्तिम स्थिति बन जाती है ।

२ काव्यशास्त्रीय आधार पर लौकिक कारण, कार्य एवं सहकारिकारण काव्य में इसलिए क्रमशः विभाव, अनुभाव और सचारी भाव कहाते हैं कि वे लौकिक क्षेत्र से ऊपर उठकर लोकोत्तरता के क्षेत्र में जा पहुँचते हैं ।¹⁰ जब तक भय, शोक आदि भाव लौकिक कारण आदि से सम्पृक्त हैं, (चाहे वह घटना स्थल नाट्यगृह भी बंधो न हो), तब तक वे भाव निरसन्देह दुःखात्मक हैं, किन्तु विभाव आदि से सम्पृक्त होने के कारण वे भाव भयानक, करुण आदि मूलात्मक रसों के रूप में परिणत हो जाते हैं ।

३ भयानक, करुण आदि रसों की अपनी परिणति में सुखात्मक स्वीकार करने के लिए काव्याचार्यों का 'साधारणीकरण' नामक सिद्धान्त एक प्रबल साधन है, जिसके बल पर सहृदय असाधारण (विशेष) से साधारण (सामान्य) भावभूमि पर उतर आता है ।¹¹ उसका भय प्रथवा शोक किसी देश प्रथवा काल विशेष से मुक्त हो जाता है ।¹² वह अपने समस्त मोह, सकट आदि [से जन्य अज्ञान] से निवृत्त हो जाता है ।¹³ परिणामतः, काव्य-नाटक-कोई पात्र अब उसके लिए अपना विशिष्ट व्यक्तित्व छोड़कर मानव-मात्र बन जाता है—राम नामक पुरुष-पात्र पुरुषमात्र बन जाता है, और सीता नामक स्त्री-मात्र स्त्रीमात्र बन कर रह जाती है ।¹⁴ और इसका अगला परिणाम यह होता है कि सहृदय निजत्व और परत्व दोनों प्रकार के विश्वासों से विनिर्मुक्त हो जाता है । अतः इस प्रकार की परिस्थिति में सहृदय के लिए न तो शृङ्गार आदि रसों द्वारा लौकिक सुखानुभूति स्वीकार की जा सकती है,

10 का० प्र० ४ २७, २८

11 'असाधारणस्य साधारणकरणम्' इति साधारणीकरणम् ।

(भारतीय काव्य शास्त्र पृष्ठ १८६, पा० टि० २)

12 × × × भयमेव पर देशकालाद्यनालिगिनम् ।

—हिन्दी अभिनवभारती पृ० ४७०

13 काव्ये × × × नाट्ये च × × × निश्चिन्निजमोहसकटतानिवारणकारिणा विभावादिसाधारणीकरणार्थम् × × × । वही पृ० ४६३, ४६५

14 तत्र सीतादिशब्दाः परित्यक्तजनकतनयादिविधेया स्त्रीमात्रवाचिनः ।

—दशरूपक ४४० (वृत्ति)

इस प्रकार निष्कर्ष रूप में हम यह कह सकते हैं कि—

१ प्रत्येक स्थायीभाव अपरिपक्व अवस्था में लौकिक सुख भ्रमवा दुःख का कारण बनता है, किन्तु परिपक्व अवस्था में यह केवल अलौकिक (लोकोत्तर) सुख का ही कारण बनता है।

२ यह ठीक है कि लौकिक शोक, हर्ष आदि कारणों से लौकिक शोक, हर्ष आदि उत्पन्न होते हैं, किन्तु काव्य-नाटक में तो विभावादि द्वारा दोनों स्थितियों में लोकोत्तर सुख ही मिलता है।¹⁵

३ भयानक, करुण आदि रसों में निहमन्द्रेह प्रेक्षक भय, शोक आदि से जन्म दुःख का अनुभव करता है, किन्तु वह दुःख लौकिक ही होता है—ठीक उसी प्रकार जैसे वह शृङ्गार, हास्य आदि रसों में रति, हास आदि से जन्म लौकिक सुख का अनुभव करता है। किन्तु यह लौकिक सुख भ्रमवा दुःख रस-दशा की पूर्ववर्ती अवस्था है और रस-दशा उसकी परवर्ती अवस्था है।

४ निष्कर्षतः करुण, भयानक आदि रस अन्ततः—अपने परिपाक रूप में—सुखात्मक नहीं हैं, वे भी शृङ्गार आदि रसों के समान सुखात्मक ही हैं।
करुण रस का आस्वाद पाश्चात्प दृष्टि से

करुण रस के आस्वाद के प्रश्न को लेकर पाश्चात्य काव्याचार्यों ने भी अपने विचार प्रस्तुत किये हैं, जिन्हें प्रमुखतः दो रूपों में बांट सकते हैं—
अभावात्मक और भावात्मक।

अभावात्मक समाधान

भारत के कवयानुसार आसदी में करुण तथा आस के उद्रेक द्वारा इन दोनों मनोविकारों का उचित विरेचन किया जाता है। इस कथन का अभिप्राय और न भयानक आदि रसों द्वारा लौकिक दुःखानुभूति—यह अवस्था दोनों प्रकार के रसों में अलौकिक (लोकोत्तर) रूप में सुखात्मिका की होती है।

15 लौकिकशोकहर्षादिकारणोभ्यो लौकिकहृषादयो आपन्ते इति लोक एव प्रतिनियमः । काव्ये पुन 'सर्वेभ्योऽपि विभावादिभ्यः सुखमेव जायते' इति ।

—(ता० द० ३७ (वृत्ति)

- (ख) अयं हि लोकोत्तरस्य काव्यव्यापारस्य महिमा, यत्प्रयोग्या अरमणीया अपि शोकादयः पदार्थां प्राक्लादक लौकिक जनयन्ति । रसगंगाधर पृ० १०६
- (ग) नियतिकृतनियमरहिता ह्लादैकमयीमनन्यपरतन्वाम् । नवरसरुचिरा निर्मितमादधती भारती कवेर्जयति ॥

यह है कि त्रासदी में प्रेक्षक के अपने कटु मनोविकार सहसा उत्तेजित होकर अभिव्यक्त हो जाते हैं और इस प्रकार उनके दश का निराकरण हो जाता है और फलस्वरूप प्रेक्षक का मन विशद हो जाता है किन्तु अरस्तू की यह मान्यता स्वीकार्य नहीं है, क्योंकि यह काव्यास्वाद के अभावात्मक रूप की व्याख्या करती है। प्रेक्षक वस्तुतः इस अभावात्मक उपलब्धि के लिए प्रेक्षागृह में त्रासदी देखने नहीं जाता। अरस्तू के प्रसिद्ध शालोचक न्यूक्स ने भी उक्त मान्यता का खण्डन इसी आधार पर किया है—प्रेक्षक भावों के विवेचन के लिए नहीं, वरन् भोग के लिए नाटक या काव्य को और प्रवृत्त होता है।

इसके अनुसार प्रेय शक या पाठक को एक प्रकार का द्वेषजन्य आनन्द प्राप्त होना है, जिसका आधार है—मानव की एक सहज वृत्ति—पर पीडन स्वपीडन। किन्तु ये दोनों प्रवृत्तियाँ असाधारण (Abnormal) या अधसाधारण (Subnormal) मन स्थिति की छोटक है। सामान्य एवं स्वस्थ चित्तवृत्ति में परपीडन या स्वपीडन की सम्भावना नहीं मानी जाती।

अनेक विचारकों से उक्त वृत्तियों के स्थान पर मानव सहानुभूति की कल्पना की है। उनका कथन है कि कारुणिक दृश्यों में मानव सहानुभूति का सुख मिनता है और सहानुभूति वास्तव में आत्म-सहानुभूति का ही रूप है। इस प्रकार के विचारों के साथ अग्रेज कवि शैले और फ्रांसीसी विचारक फोन्तनेन के नाम सम्बद्ध हैं जिनका विश्वास है कि सुख और दुःख का सहोदर सम्बन्ध है। जमनी के शोपेनहोर भी लगभग ऐसे विचार को व्यक्त करते हुए कहते हैं कि आसदी जीवन के गम्भीर और दुःखमय पक्ष को महत्व देती है जगत प्रपञ्च की घोरता को व्यक्त करते हुए सत्य का उद्घाटन करना इसका प्रयोजन है।

श्लेगेल (जर्मन) के अनुसार हमारे मन में इस चेतना का उदय होता है कि पार्थिव जीवन वा संचालन किसी प्रदूषित शक्ति के हाथ में है जिसके समस्त मानव का समस्त बल वैभव तुच्छ है। इस धारणा से एक और अहंकार का समन होता है और दूसरी ओर इससे हमें दुःख में पर्यं मिलना है।

स्पष्ट है कि उक्त सभी समाधान अभावात्मक ही हैं। इसी प्रकार के समाधान ह्यूस और ड्यूबाय ने भी व्यक्त किये हैं। इनके अनुसार प्रेक्षक त्रासदी का अध्ययन या अध्ययन दैनिक जीवन की नीरसता से मुक्ति पाने के लिए करता है। त्रासदी में उसके जीवन में एक प्रकार की उत्तेजना आती है और यह उत्तेजना भी एक प्रकार का विशेष आनन्द है।

भावात्मक समाधान

इसके अतिरिक्त पाश्चात्य विचारकों ने भावात्मक समाधान भी प्रस्तुत किये हैं—

निरुक्त के अनुसार त्रासदी में मानव हृदय की सूरता एवं उदारता आदि भव्यतर गुणों का प्रदर्शन होता है। वीरता के पतन में भी एक परिमा निहित रहती है जो शोक और त्रास को दंबी आभा से मण्डित कर देती है। इन प्रसंगों से हमारे मन में वनेश के स्थान पर उदात्त अनुभूति उत्पन्न होती है, जो सुखद एवं प्रीतिकर होती है।

नीत्से के अनुसार त्रासदी में जीवन के प्रकाश और अन्धकार दोनों का ही ऊर्जस्वी चित्रण रहता है। प्रेक्षक जीवन की इसी द्वन्द्वात्मक शक्ति का अनुभव करता हुआ त्रासदी का रस लेता है। हीगेल भी इसी इसी द्वन्द्व को स्वीकार करते हुए प्रारम्भ से इसे कथण रस के भास्वादन के समाधान के रूप में प्रस्तुत करते हैं।

आई० ए० रिचर्ड्स के अनुसार काव्य का उद्देश्य है अन्तर्वृत्तियों का, विशेषतः परस्पर विरोधी अन्तर्वृत्तियों का सामञ्जस्य। त्रासदी की आधारभूत अन्तर्वृत्तियाँ हैं कथण और त्रास। कथण का धर्म है आकर्षण और त्रास का धर्म है विकर्षण। त्रासदी में इन दोनों विरोधी अन्तर्वृत्तियों के समञ्जस के कारण सहृदय को परितोष की प्राप्ति होती है।

× × ×

ये भावात्मक समाधान अपेक्षाकृत अधिक पुष्ट और सगत हैं। फिर भी, इनसे जिज्ञासा का शमन नहीं होता। यह सत्य है कि किसी वीर का बलिदान हमारे चित्त में अवसाद और निराशा के स्थान पर उदात्त भावनाओं की उद्बुद्धि करता है, किन्तु यह तर्क एकांगी है। त्रासदी में केवल वीर का बलिदान ही नहीं होता, निरीह और सरल सुन्दर व्यक्तियों का भी निर्मम उत्पीड़न एवं हनन होता है।

प्राधुनिक युग के अग्रज लेखक ल्यूकस ने अन्य मर्तों का खण्डन करते हुए नीत्से के मत से अशत सहमति प्रकट की है। उनका तर्क है कि त्रासदी जीवन के उत्थान-पतन का उदात्त चित्र हमारे सामने प्रस्तुत करती है, जिससे हम जीवन-सत्य का उसके भव्यतम रूप में रसास्वादन करते हैं।

किन्तु यह समाधान भी अशत स्वीकरणीय है, क्योंकि जीवन के उत्थान के साथ पतन को भी प्रीतिकर मान लेने की क्षमता सामान्य व्यक्ति में नहीं होती। इस समाधान की अपेक्षा हीगेल का तर्क अधिक विश्वसनीय है— त्रासदी से जीवन की जय पराजय के द्वन्द्व का अनुभव हमारी चेतना को परस्पर-विरोधी वृत्तियों को उद्बुद्ध कर अन्त में समञ्जस कर देता है। परिणाम स्वरूप हमारी आत्मा समाहित हो जाती है, और इस प्रकार प्रेक्षक की आत्मा को परितोष मिलता है। रिचर्ड्स ने इसी धारणा के ही आधार

पर कहा है कि त्रासदो आकर्षक और निकरपंक वृत्तियों का समजन करके हमारी चेतना को समाहित करती है। अतः उसका प्रभाव नृप्तिकर है। यह तो ठीक है, किन्तु यह समजन कैसे घटित होता है, इसका समाधान करना भी आवश्यक है, जिसकी ओर सकेत नहीं किया गया। अस्तु।

निष्कर्षतः

पार्श्वात्य विचारकों के ये सभी समाधान अद्यत सत्य हैं, क्योंकि एक भी समाधान ऐसा नहीं है जो जिज्ञासा का समग्र रूप से परितोष कर सके। अतः हमें कई सिद्धान्तों का आश्रय लेना होगा—

(क) काव्य का शोक प्रत्यक्ष अनुभव का विषय न हो कर कल्पनात्मक अनुभव का विषय है। अतः उसका दश बहुत कम हो जाता है, इसमें कोई सन्देह नहीं है।

(ख) करुण-काव्य में प्रायः मानव शूरता और मानव-परिमा का भव्य दर्शन रहता है, जो कि सामाजिक की चेतना का उत्कर्ष करता है।

(ग) कला की प्रक्रिया भी दुःख भावि के लेश-मात्र को नष्ट कर देती है। कला अनेकता में एकता स्थापित करती है और इस कलात्मक अम्बिति का रागात्मक आधार है—भेद में अभेद की प्रतीति, जो निश्चय ही सुखकर अनुभूति है।

(घ) काव्य का यह शोक व्यक्तिगत न रहकर साधारणीकृत हो जाता है। अतः ममत्वजन्य कुण्ठा और निराशा इसमें नहीं रह जाती। हमारी चेतना राग द्वेषों से मुक्त होकर विशद हो जाती है, और यह मन स्थिति सुखकर अनुभूति है।

इस प्रकार कोई अनेकता तर्क करण रस के आस्वाद का समाधान नहीं कर सकता। यह सभी तर्क समग्र रूप में इस समाधान को प्रस्तुत करने में सक्षम बन सकने है, विशेषतः अन्तिम तर्क (साधारणीकरण) प्रत्येक दृष्टि से अपेक्षित है।

TREATMENT OF KARUNA IN THE VAISNAVA
RASA-ŚĀSTRA

Dr Raghur Nath Sharma

Rasa in reality is the Supreme Self, attainment where of is conducive to sublime Bliss¹ And as such the same cannot be comprehended well by an individual or a band of such individuals Who can, indeed, fathom the unfathomable It reveals its different aspects to people of different tastes and different mental set-up and hence diverse names, properties, relishments and the process of realisation Godapadaçārya's famous dictum with regard to the manifestation of the Reality in different forms can be applied to Rasa and its different nomenclatures in to to He observes, "He (the inquirer) cognizes only that idea that is presented to him It (Ātman) assumes the form (of what is cognized) and thus protects (the enquirer) Possessed by that (idea) realises it (as the sole essence)"²

It is on account of this very process of realisation that we have different names given to one and the only one supreme state of taste technically called Rasa³ It is Śṛṅgāra for Bhoja,

1 रसो वै स । रसं ह्येवाय लब्ध्वाऽऽनन्दी भवति ।

—Taittirīyopaniṣad, II 7

2 य भाव दर्शयन्नस्य त भाव स तु पश्यति ।

त चावति भूत्वाऽपि तदग्रहं समुपैति तम् ॥

—Māndukyopaniṣad with Gaudapāda karika, II, 29

Mysore 1968

3 एक सद्विप्रा बहुधा वदन्ति ।

Karuna for Bhavabhuti, Bhakti for Śrī Rupa and others for still others. A sentiment of devotion is a nearest approach to the Upanisadic dictum of "Raso Vai Sah" ⁴ A sound foundation was provided to this poetico—philosophical concept of sentiment by the Bengal Vaisnavism of Mahāprabhu Śrī Kṛṣṇa Caitanya. His disciples, all of them prolific writers, in Śrī Rupa, Sanātana, Jīva and other Vr̄ndavana Gosvamins enriched the tradition by their technical works on the Bhakti Rāsa Sastra, popularly known as the Vaisnava Rāsa sastra, an important link or an extension of Sanskrit poetics.

Orthodox tradition of Sanskrit Poetics is unambiguously of the opinion that sentiments like Karuna etc are also conducive to bliss par excellent and is borne out on the experience of those blessed with poetic excellences ⁵ Had it not been so no one would feel attracted towards Karuna rasa.

In the Vaisnava Rāsa sastra there are, in all, twelve sentiments of Devotion five of them being Primary⁶ and the seven secondary sentiments. Karuna is one of the secondary sentiments of devotion. They are secondary, because the seven can be included in one or more of the five primary sentiments of devotion ⁸ In his commentary Durgama sānga-

4 Taittirīyopaniṣad, II 7

5 कम्पावपि रसे जायते यत्परम् सुखम् ।

सचेतसामनुभव प्रमाणं तत् केवलम् ॥

किञ्चि तेषु यदा दुःखं न कोऽपि स्यात्तदुत्तमम् ।

तथा रामायणादिना भविता दुःखं हेतुता ॥

Sahityadarpana, 3 107 Śrī Rupa quotes Sahityadarpana (3 4 5) in his Haribhakti Rāsamṛta Sindhu (BRS) (3 5 107-109)

6 मुग्धस्तु पञ्चधा शान्त प्रीति प्रेयाश्च वत्सल ।

मधुरश्चेत्यमी ज्ञेया यथापूर्वमनुत्तमा ॥

—BRS, 2 5 96-97

7 हास्योद्भूतस्तथा धीर वरुणो रौद्र इत्यपि ।

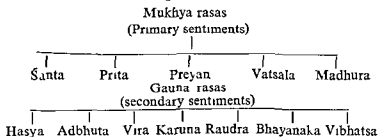
भयानकं सर्वोभयं इति गौणश्च सप्तधा ॥

—Ibid, 2 5 97 98

8 BRS 4 1 4 5, 8 9

man on the Haribhakti Rasamrt Sindhu Sri Jiva Gosvamin observes that the secondary sentiments are so called because of their casual occurrence when they are related to attachment (rati) to Sri Krsna⁹ Also they are all complementary or supplementary to the five primary sentiments generally found in the Puranas¹⁰ Sri Jiva further observes that the seven secondary practically speaking have nothing to do with rasa in and by themselves until they are dedicated to the attachment (rati) of Bhagvat Krsna and hence for him their conditional rasa hood¹¹

Tables showing Mukhya (Primary) and Gauna (secondary) sentiments of Devotion are given below —



Thus Karuna (or Pathos) is the fourth secondary sentiment of devotion. It is defined as culminating from the predominating stable emotion of sadness developed through supplementary sub emotions¹² Author of Haribhakti Rasamrt Sindhu Sri Rupa maintains that though herein is the predominance of the emotion of grief yet on account of the preponderance devotion of Bhagavat Krsna an irrepressible joy is intimately experienced while the sorrow is also present on account of some mishap regarding Śrīkrsna¹³

9 Śrī Jiva DS on BRS Varanasi 1931, p 435

10 BRS 3 5 11

11 Śrī Jiva DS BRS p 435

12 आत्मोन्नितैर्विमावाद्यैर्नीता पुष्टि सता हृदि ।

भवेच्छोक रतिभक्तिरसोऽय कस्त्राभिष ॥

—BRS 4 4 1 C Sahityadarpana, 3 222 226

13 Ibid 4 4 2

(a) *Vibhavas of Karuna Bhakti Rasa*

As usual with any Rasa there are both (i) Ālambana and (ii) Uddīpana vibhavas of this sentiment of Pathos of Devotion

(i) *Ālambana* There are three types of Ālambana vibhavas, namely Bhāgavat Kṛṣṇa in spite of being a repository of extreme bliss is threatened with catastrophe His dear ones and ones own dear one devoid the joy of Devotion to Śrī Kṛṣṇa In addition a witness of all these aforesaid or their devotee may also form the subject matter of this sentiment of Pathos¹⁴

(ii) *Uddīpana*¹⁴ Bhāgavat Kṛṣṇa's deeds, His qualities and sweet complexion are the Uddīpanas¹⁵

(b) *Anubhavas of Karuna Bhakti Rasa*

Dryness of face, bewailing withering of limbs on the floor etc

(c) *Sattvika bhavas*

All the eight Sattvikas as Heaving of deep sighs, crying, scattering on ground beating of chest etc¹⁶

(d) *Vyabhicarms*

Stupor (jadya) Dispondency (nirveda) Humility anxiety, sadness, curiosity restlessness frenzy (unmada), death, languor, loss of memory, disease, swooning etc¹⁷

(e) *Sthayin of the Karuna Bhakti Rasa*

The attachment of sorrow being developed through sad feeling takes the form of pre dominating stable emotion of the

14 अनिष्टाप्त पदतया वेश कृप्योऽस्य च प्रिय ।

तथाऽनवाप्ततद्भक्तिसौख्यस्य स्वप्रियो जन ॥

इत्यस्य विषयत्वन ज्ञेय आनम्बनस्त्रिधा ॥

—BRS, 4 4 2-3

15 Ibid 4 4 4

16 तत्कर्मगुणरूपाद्या भवन्त्युद्दीपना इह ।

—BRS, 4 4 5

17 अनुभावा मुञ्चे शोभो विलाप सस्तगावता ।

—Ibid, 4 4 5

18 BRS, 4 4 6

19 जाड्यनिर्वेदग्लानि दीनता ।

चिन्ता विषाद श्रोत्सुव्यचापला मादमृत्यव ॥

शालस्यापस्मृतिव्याधिर्नोहावा व्यभिचारिण ॥

—Ibid, 4 4 6-7

attachment in grief²⁰ In his Durgama sangamaṁ Śrī Jīva Gosvamin observes that the stable emotion comes into being as a result of its own adjective of apprehending a possible mishap²¹

Śrī Rupa Gosvamin remarks that laughter etc. can be aroused sometime even without the presence of attachment, but there is no possibility of awakening of the emotion of grief without the actual presence of attachment²² The degree of grief varies according to the intensity of attachment and, therefore, the intimate identity between the two is a peculiarity of this emotion²³

Śrī Rupa further observes that the lack of knowledge of the super human greatness of Śrī Kṛṣṇa under the presence of this sentiment is not due to ignorance but due to love for Him²⁴ Therefore, in the Karuṇa Bhakti-Rāsa the growth of even intense sadness is a source of an intimate joy beyond the reach of word and thought²⁵

In the whole rank of Vāsnava Rāsa-śāstra it is only the Hari bhakti Rāsamṛta sindhu that deals with the sentiment of

- 20 हृदि शोक्तयासेन गता परिरुति रति ।
उक्ता शोकरति संब स्थायी भाव इहोच्यते ॥

—BRS, 4 4 8

- 21 प्रसेन = प्रनिष्गन्ति प्रतीतिरूपेणु निजविशेषणु ।

—DS, on BRS 4 4 8

- 22 BRS, 4 4 9—

रति विनाऽपि घटते हासादेरुद्गम ववचिद् ।
कदाचिदपि गाकस्य नास्य सम्भावना भवेद् ।

- 23 रतेर्मून्ना क्रमिन्ना च शोको भूयान् कृशश्च स ।
रत्या महाविनाभावात्काप्येतस्य विशिष्टता ॥

—Ibid, 4 4 10

- 24 कृष्णेश्वर्याद्यविज्ञान कृत नैपामविशया ।

किन्तु प्रेमोत्तररसविशेषैर्णव तःकृतम् ॥

—Ibid, 4 4 11

- 25 अत प्रादुर्भवन् शोकी लब्धाऽप्युदभरता मुहु ।

दुर्लभमेव तनुते गति सौख्यस्य कामपि ॥

—Ibid, 4 4 12

Pathos of Devotion to God The Ujvalaṅśamanīh because of its treatment of the Arch sentiment of Devotion, the Madwa, does not mention Karuna or other sentiments, principal or secondary ones

Secondary works of the Vaiṣṇava Rasa-Śāstra, Nāṭaka-candrikā of Śrī Rūpa, Sat-sandarbhā of Śrī Jīva, Caitanya-caritāmṛtam of Śrī Kṛṣṇadāsa Kavirāja, and Alamkāra Kaushtubha of Kavī Karnapūra also avoid a direct treatment of sentiment of pathos because of its secondary nature and casual existence Exuberant with sublime Bliss, Śrī Kṛṣṇa's sports and exploits abound in primary sentiments of Śānta, Prīta, Preyaṅ, Vatsala and Madhura Here also Madhura or mystico-erotic sentiment surpassing all other emotions is designated as Bhakti-rasa-rāt. thus, a secondary position of pathos from Vaiṣṇava Rasa sastra point of view But its display is of no less importance from the taste point of view, the same being the source of an intimate joy beyond the reach of word and thought—दुःखमिव तनुते गतिं सौख्यस्य कामपि ।

Traditional poets, who do not accept sentimenthood of devotion to God, may not recognise this Karuna Bhakti Rasa of the Vaiṣṇava Rasa-sastra at all but for the poets of the Bengal Vaiṣṇavism all poetic sentiments are partial manifestations of Bhakti-rasa and hence no quarrel. This brings to memory the remarks of Gaudapādācārya, the great Advaitin, who observes, "The dualists obstinately cling to the conclusions arrived at by their own enquiries (as being the truth) So they contradict one another, where as the Advaitin finds no conflict with them "

The Pathos in the Vaiṣṇava Rasa-śāstra, though secondary²⁷ by nature, is full to the brim with its underlying vitality, which is the real joy that forms the fundamental neumenon of any emotion or sentiment And hence its exquisite nature

26. BRS, 4 4 12

27. स्वसिद्धान्त स्ववस्थातु द्वैतिनो निश्चिता रदम् ।
परस्पर विरुध्यन्ते तैरय न विरुध्यते ॥

प्राचीन भारतीय नाट्य परम्परा के सन्दर्भ में 'त्रासद कर्ण'

— डॉ. मोहन चन्द्र

भारतीय रस-सिद्धान्त के क्षेत्र में रस की सुखानुभूति अथवा दुःखानुभूति के प्रश्न ने गम्भीर समस्या को उत्पन्न किया है। कर्ण के आस्वाद का प्रसंग इस समस्या को और भी जटिल रूप दे देता है। रस की अलौकिक तथा अस्वाभाविक सहोदर की मान्यताओं द्वारा सुख रूप सिद्ध करने वाले प्राचीन भारतीय समीक्षकों में भट्टनायक, अभिनवगुप्त, वामन, आनन्दवर्धन, मम्मट, विश्वनाथ आदि साहित्यशास्त्रियों के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय कहे जा सकते हैं। किन्तु रस की दुःखात्मक अनुभूति पर रस मान्यताओं का समर्थन करने वाले आचार्यों में नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र गुणचन्द्र, रसकलिकाकार रुद्रभट्ट तथा प्राच्य हिन्दी साहित्य के समीक्षक आचार्य रामचन्द्र शुक्ल आदि कुछेक गिने चुने विद्वानों के नाम लिए जा सकते हैं।

सिद्धान्ततः कर्ण रस की दुःखात्मक अनुभूति के पक्ष का समर्थन करते हुए यहाँ यह दर्शाने की चेष्टा की गई है कि कैसे रस की सुखात्मकता की भ्रान्त धारणा के कारण कर्ण रस के पूर्णविकास का मार्ग प्रशस्त नहीं हो सका। कर्ण के पूर्णविकास से यहाँ तात्पर्य रौद्र अथवा त्रासद कर्ण से है जिसमें मृत्यु आदि के दुःखान्त भयावह मनोवेगों से प्रेक्षक स्थायी रूप में शोक का अनुभव करना है। इस प्रकार का त्रासद कर्ण केवल मान ग्रीक त्रासदियों में ही उभर पाया है सस्कृत नाटकों में नहीं। यहाँ यह भी प्रतिपादित करने की कोशिश की गई है कि मूलतः प्राचीन भारतीय परम्परा में त्रासद कर्ण की वास्तविक चेतना से ही साहित्य सृजन करने की प्रवृत्ति रही थी। भरत मुनि के नाट्य-शास्त्र, रामायण, महाभारत आदि में त्रासदों के सत्त्व पूर्णतः विद्यमान थे। परन्तु परवर्ती साहित्य शास्त्रियों ने तथा सस्कृत नाटककारों ने न केवल कर्ण की दुःखात्मकता का विरोध किया अपितु त्रासद कर्ण को स्वाभाविक रूप से पल्लवित भी नहीं होने दिया। इसके विपरीत ग्रीक त्रासदियों में कर्ण की पूर्णविकासा का विकास देखा जा

सकता है। कष्टण विषयक इस मनोवृत्ति और नाट्य प्रवृत्ति से भारतीय कला के स्वच्छन्द विकास को सति पहुँची है।

कष्टण की रसानुभूति की समस्या का नाट्यशास्त्र के सन्दर्भ में यदि विश्लेषण किया जाए तो स्पष्ट होता है कि भरतमुनि कष्टण रस की दुःखात्मकता से पूर्णतः परिचित थे। नाट्यशास्त्र के अनेक साक्ष्यों से इस तथ्य की पुष्टि हो जाती है। नाट्यशास्त्र में कष्टण की उत्पत्ति रोद्र से मानी गई है¹ जो त्रास, भय और इष्टनाश आदि का सूचक है। कष्टण को कपोतवर्ण कह गया है² जो उदासीनता, नैराश्य एवं मलिनता का प्रतीक है। कष्टण का देवता स्वयं यमराज कहा गया है³ जो साक्षात् भय एवं दुःख की प्रतीति कराता है। नाट्यशास्त्र में कष्टण रस का त्रासद रूप है प्रिय व्यक्ति की मृत्यु—तुलनीय “इष्टवधदर्शनाद्वा” कष्टण रसो नाम सभवति ॥^{3a} परवर्ती साहित्य शास्त्रियों ने कष्टण की इस त्रासद स्थिति को हल्के रूप में ही ग्रहण किया है। आधुनिक समीक्षकों का एक वर्ग भरत को कष्टण की तखानुभूति का समर्थक सिद्ध करने की चेष्टा में भी लगा हुआ है।⁴ इनका कहना है कि क्योंकि भरत ने शोकार्त तथा श्रमार्त लोगों के विश्राम अथवा मनोविनोद हेतु नाटक की उपादेयता मानी है इसलिए भरत को नाटक में कष्टणादि की अनुभूति सुखरूप में ही मान्य है।⁵ वास्तव में देखा जाए तो इस मान्यता का कोई उचित आधार नाट्यशास्त्र में नहीं है। भरत मुनि ने नाटक में होने वाले मनोरजन को रस की सुखारमक अथवा दुःखारमक अनुभूति से सर्वथा पृथक् रखा है। इसके विपरीत नाट्यशास्त्र में इस तथ्य का भी उद्घाटन हुआ है कि प्रेक्षक दुःखानुभूति में भी रुचि लेता है किन्तु यह कहना अनुचित होगा कि नाट्यशास्त्र का प्रेक्षक शोक भाव में आनन्दित होता हुआ अपना मनोरजन करता है। भरत के नाट्यशास्त्र में लोक स्वभाव के अनुरूप ही सुख-दुःख रूप भावों की स्थिति को यथार्थ रूप से स्वीकार किया गया है—

- 1 तुलनीय, “रीद्रात् कष्टणो” नाट्यशास्त्र (चौखम्बा संस्करण), बनारस, १९७२
- 2 तुलनीय, “कपोत कष्टणश्चैव” ना० शा०, ६३५
- 3 तु० “कष्टणो यमदैवत.” ना० शा० ६३७
“रुद्रस्त्रैलोक्य सहारकर्ता भूतएव चोदयति यमम्। यमेन वधादिके समादिते कष्टणे “हिन्दी अनिभवभारती, प्रधान सम्पा० डा० नगेन्द्र, दिल्ली १९६०, पृ० ५३०
- 3a ना शा ६ ६३
- 4 द्रष्टव्य, मनोहर काले, आधुनिक हिन्दी मराठी में काव्यशास्त्रीय अध्ययन, दिल्ली, १९६३, पृ० २२२

"यो य स्वभावो लोकस्य सुख दुःख सम्बन्धित ।

सोऽग्राह्याभिनयोपेतो नाट्यमित्यभिधीयते ॥⁶

इस सम्बन्ध में भाव की यह व्याख्या 'काव्यार्थान् भावयन्ति इति भाव' को भी ध्यान में रखना चाहिए। भाव परकता के इसी वैशिष्ट्य का प्रतिपादन करते हुए भरत का कहना है कि नाटक का प्रेक्षक वही कहा जा सकता है जो हृषं के क्षणों में हर्षित होता है तथा दुःख के क्षणों में दुःखित—

"दैन्य दीनत्वमायान्ति ते नाट्ये प्रक्षणा स्मृता ।

ये तुष्टी तुष्टिमायान्ति शोके शोक व्रजन्ति च ॥"⁸

कण्ठरस के पूर्ण परिपार की स्थिति में होने वाली मानसिक तथा शारीरिक यातनाओं की अनेक दशाओं का उल्लेख करते हुए भरत मुनि का कहना है कि कर्णभिनय के घवसर पर निर्वेद, चिन्ता, दैन्य, ग्लानि आदि मानसिक यातना तथा अश्रुवात, जडता, मरण आदि शारीरिक यातनाएँ विद्यमान रहती हैं—

"निर्वेदश्चैव चिन्ता च दैन्यग्लान्यस्तमेव च ।

जडता मरण चैव व्याधिश्च करणे स्मृताः ॥"⁹

डा० नगेन्द्र ने अपने 'अरस्तु का काव्य शास्त्र' की भूमिका में नाट्य शास्त्रोक्त उपर्युक्त कर्ण की भावभूमियों को त्रासदी के उपकरण के रूप में स्वीकार किया है।¹⁰ इस प्रकार नाट्य शास्त्र से विदित होता है कि प्रारम्भिक चरणों में 'त्रासद कण्ठ' की जो मान्यनाएँ प्रचलित थीं परवर्ती काल में उत्तरोत्तर क्षीण होती चली गईं। प्राचीनतम नाटककार भास भी 'त्रासद कण्ठ' से कुछ अधिक प्रभावित लगते हैं। उनका उरुभगम' नाटक एक कृत्रिम त्रासदी-नाटक लगता है। वच आदि के दृश्य भी उनके नाटकों में अपेक्षाकृत अधिक दिखाए गए हैं। संभवतः भास से पहले भारतवर्ष में त्रासद-कण्ठ से प्रभावित नाटकों का प्रचलन भी रहा हो।

5 तु०, "दुःखात्तानां श्रमात्तानां शोकात्तानां तपस्विनाम् ।

विश्राम जनन लोके नाट्यमेतद् भविष्यति ॥" ना० शा० १ १११-२

6. वही १-१११

7 वही, अध्याय-७ पृ ३६७ तथा तु० —

"विभावैराहतो योऽर्थो अनुभावैस्तु गम्यते ।

वागङ्गसत्त्वभिनयैः स भाव इति संज्ञितः ॥" वही ७.१

8 वही ७ ४२ (गायकवाह घोरिण्टल सीरीज-संस्करण)

9. वही ७ १११

10 नगेन्द्र, अरस्तु का काव्य शास्त्र, दिल्ली, सवत् २०३१, पृ १२२

त्रासदी सम्मत त्रासद-कहण की साहित्यिक प्रवृत्ति ने प्रायः महाकाव्यो रामायण तथा महाभारत को विशेष रूप से प्रभावित किया है। उत्तरोत्तर काल में प्रक्षेपकी भाँति के जुड़ते रहने के कारण यद्यपि इन महाकाव्यों का कनेवर विचित्र रूप को धारण कर गया है तथापि इस तथ्य की भी उपेक्षा नहीं की जा सकती है कि इनके कथानक ग्रीक त्रासदियों के कथानको से बहुत साम्य रखते हैं। महाभारत की कथावस्तु पारस्परिक आत्मीय बन्धुओं के ईर्ष्या द्वेष, कलह की घटनाओं से घटने कनेवर को प्राप्त करती है तथा अन्त में पाण्डवों की स्थिति भी अत्यन्त कष्टाजनक दिखाई गई है। रामायण वस्तुतः दुखान्तकी का एक भारतीय आदर्श है जिसमें राम तथा सीता के क्लेशपूर्ण जीवन सघर्ष की कथा अति कष्ट है इससे पूर्व दशरथ की मृत्यु भी त्रासद कहण का बोध कराती है। अन्त में सीता के दुःखद अवसान से ही रामकथा को विराम मिलता है।

अनेक परवर्ती संस्कृत नाट्य कथानको के स्रोत आदिकाव्य रामायण की प्रेरणा का स्रोत क्रौञ्च वध की घटना है। वाल्मीकि ने एक धिकारी द्वारा कामासक्त क्रौञ्च मियुन में से एक को मारे जाते हुए देखा तो उस कहण दृश्य से "मा निषाद प्रतिष्ठाम" नामक श्लोक स्वतः ही फूट पड़ा। यद्यपि रामायण के अधिकांश संस्करणों में नर क्रौञ्च के मारे जाने का ही उल्लेख है परन्तु ध्वन्यालोककार और लोचनकार के समस्त ऐसा भी पाठ उपलब्ध था जिसमें नर नहीं अपितु मादा क्रौञ्च की मृत्यु वर्णित है तथा नर पक्षी विलाप करता है।¹¹ राजशेखर की काव्य मीमांसा भी मादा पक्षी की मृत्यु का ही उल्लेख करती है।¹² इस प्रकार मादा पक्षी के निर्दयता पूर्ण वध की त्रासद कहण चेतना को ही यह श्रेय जाता है कि उससे भारतीय काव्य धारा का प्रस्फुटन हुआ। रामायण इसी दुःखान्त घटना पर आधारित एक दुःखान्तकी महाकाव्य है। क्रूर व्याध द्वारा निर्दोष क्रौञ्च पक्षी की हत्या का दृश्य ग्रीक त्रासदी नाटकों के दुःखद अन्त का स्मरण दिला देता है। ग्रीक त्रासदियों में भी यही दिखाने का प्रयास किया जाता है कि निर्भय तथा क्रूर देव के हाथों नाटक के नायक का दयनीयता पूर्ण ढंग से सर्वनाश कर दिया जाता है।

- 11 तु० "काव्यस्य स एवायं सारभूत सन्निहित सहचरी विरदकातरक्रौञ्चा-
ऋदजनित शोक एव श्लोकतया परिणत" (ध्वन्यालोक, पृ० ३२) तथा
क्रौञ्चद्वन्द्वविभोगेन सहचरीहननोद्भूतेन साहचर्यध्वसनतोस्थित" (लोचन
पृ ३१७) पी वी काण्, संस्कृत काव्य शास्त्र का इतिहास, दिल्ली
१९६६, पृ० ४४८ पर उद्धृत-पाद टिप्पण-१
- 12 तु० 'निषाद निहित सहचरीक क्रौञ्चयुवान कहणककारया गिरा ऋदन्त-
मुदीक्य', काव्य मीमांसा, पृ ७

कामासक्ति की नैसर्गिक विपासा जैसे क्रीच पक्षी के वध का निमित्त बनती है है वैसे ही त्रासदियों के नायक का भी छोटी-मोटी भूतों से सर्वनाश हो जाता है। इस प्रकार हम देखने हैं कि ग्रीक त्रासदी के समानान्तर ही भारत में भी भय तथा कहण के वातावरण में काव्य सृष्टि हुई तथा भारत के नाट्यशास्त्र में इसी दुःखान्तकी के भाव को कहण के भयावह स्वरूप द्वारा अभिव्यक्त किया गया।

परवर्ती साहित्य शास्त्रियों ने अपनी बुद्धिवादी दार्शनिक तथा माध्यमिक चेतनाओं के पूर्वाग्रहों को लेकर रस सिद्धान्त की व्याख्या प्रस्तुत की जिसका यह परिणाम निकला कि नाटक की सुखान्तवादी मान्यताओं का पूरे वेग से प्रचार हुआ। इसके दो महत्त्वपूर्ण प्रभाव सामने आए। पहला, कहण को भी सुखात्मक सिद्ध किया जाने लगा तथा दूसरा प्रभाव यह कि नाट्य क्षेत्र में 'कहण' को मुख्य रस बनने से रोक दिया गया।

रस-सूत्र के प्रमुख व्याख्याकारों में भट्टलोल्लट के उत्पत्तिवाद की दृष्टि से कहण रस की दुःखान्तक अनुभूति का प्रोचित्य ही नहीं बनता क्योंकि वे रस का प्रेक्षक से सीधा सम्बन्ध ही नहीं मानते। प्रेक्षक को अभिनेता के अभिनय कौशल मात्र से ही आनन्द मिलता है। शकुन के अनुमितिवाद के अनुसार प्रेक्षक अभिनेता को ही रामादि समझता है इसलिए उसके सुख एवं दुःख की परिस्थितियाँ प्रेक्षक को तदनुसार ही प्रभावित कर सकती हैं किन्तु शकुन ने कहण से दुःखानुभूति होने अथवा सुखानुभूति होने की किसी भी स्थिति का कोई स्पष्ट उल्लेख नहीं किया है, भट्टनायक ने ही सर्वप्रथम प्रेक्षक को आधार बना कर भारत सूत्र की व्याख्या की है। उन्होंने रस की जिस भुक्तिवादी मान्यता का समर्थन किया है उसके अनुसार भोजक-व की प्रक्रिया द्वारा प्रेक्षक के मन की राजस एवं तामस वृत्तियों का पहले दमन होता है तदनन्तर सात्विक वृत्ति की सहायता से आनन्द रूप में रस की प्रतीति होती है। इस स्थिति में भट्टनायक कहण की दुःखात्मकता का समर्थन नहीं कर सकते क्योंकि कहण की दुःखानुभूति को स्वीकार करने का अर्थ होगा स्वयं ही अपनी रस विषयक मान्यता का खण्डन करना। यही स्थिति अभिनवगुप्त के अभिप्रायवाद में भी दिखाई देती है। अभिव्यक्तिवाद में साधारणीकरण के इसी सिद्धान्त से कहण रस द्वारा अभिव्यञ्जित शोक आदि को भी ह्य रूप में परिणत मान लिया जाता है। साधारणीकरण के इसी सिद्धान्त से विश्वनाथ ने आगे चलकर रस को पूर्णतः प्रतीक सिद्ध करने का प्रयास किया है। इस सम्बन्ध में यह विशेष रूप से उल्लेखनीय है कि अभिनवगुप्त ने कहण की दुःखात्मक अनुभूति का सर्वथा निराकरण नहीं किया है। उन्होंने शृङ्गार, हास्य, वीर तथा अद्भुत रसों की अनुभूतियों को सुखप्रधान माना है

कि जिनमे किञ्चित दुःख का भी स्पर्श रहता है। कर्ण, रोद्र, भयात्क तथा वीभक्ष आदि रस उनके अनुसार दुःख प्रधान हैं किन्तु किञ्चित सुख का स्पर्श भी इनमे रहता है।¹³ इस प्रकार अभिनवगुप्त उभयात्मक स्थिति को प्रपनाए हुए हैं। कर्ण रस की सुखात्मकता को तर्क के घरातल पर सिद्ध करने का सर्वाधिक प्रथम साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ ने किया है उन्होंने रस को अलौकिक सिद्ध करते हुए कर्ण रस की सुखात्मकता की सिद्धि हेतु निम्नलिखित तर्क प्रस्तुत किए हैं—

(क) कर्ण रस की अनुभूति सहृदयों के आघार पर सुखात्मक होती है।

(ख) कर्ण यदि दुःखात्मक होता तो प्रेक्षक इस घोर उन्मुख न होते।

(ग) कर्ण रस को दुःखात्मक मानने से रामायण आदि को भी दुःख का कारण मानना पड़ेगा।

(घ) लौकिक हृष्य-शोक आदि नाटक आदि में 'विभावन' व्यापार द्वारा अलौकिक होने हुए केवल मात्र सुख की अनुभूति ही कराते हैं।

(ङ) कर्ण दृश्यों के अवसर पर प्रकट होने वाले अद्युपात आदि हर्षति-रेक को ही सूचित करते हैं।

(च) कर्णादि के अवसरो पर यदि कोई प्रेक्षक सुखानुभूति से वञ्चित रहता है तो उसमें 'वासना' का अभाव मानना चाहिए।¹⁴

विश्वनाथ द्वारा दिए गए अनेक तर्कों का पढ़ने ही खण्डन किया जा चुका है। नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र गुणचन्द्र सर्वप्रथम प्राचार्य कहे जा सकते हैं जिन्होंने कर्ण रस की सुखात्मक सिद्धि करने वाले उपर्युक्त सभी तर्कों का खण्डन किया तथा सुखानुभूति की प्रबल रूप से स्थापना की। रामचन्द्र गुणचन्द्र के अनुसार रस को ही सुख-दुःख मिश्रित माना गया मैं—“सुख दुःखात्मकी रस”¹⁵ अपने पूर्ववर्ती प्राचार्यों पर आक्षेप करते हुए उन्होने कहा कि नाटक प्रेक्षण के अवसर पर कर्णादि रसों के अभिनय मात्र से ही जो वस्तुतः कृत्रिम होते हैं, प्रेक्षक को जो एक प्रकार की बलेश जन्म उद्विग्नता होने लगती है उससे स्पष्ट है कि कर्ण आदि रस सुखानुभूति ही कराते हैं।¹⁶

13 हिन्दी अभिनव भारती, पृ० २१६-२४

14 साहित्यदर्पण, ३, ४-८

15 नाट्य दर्पण, ३, ७, सम्पा० डा नगेन्द्र, दिल्ली, १९६१

16. वही, पृ २६०

भला नाटक में, सीता-हरण-द्वीपदी के केवल लुञ्चन तथा वस्त्र हरण, रोहिताश्व मरण आदि दुःखद दृश्यों के देखने से प्रेक्षक को मानन्दित हुआ कैसे माना जा सकता है।¹⁷ उनका तर्क है कि इस स्थिति में हमें नाटक को वस्तु स्थिति का सम्यग् अनुकरण नहीं मानना पड़ेगा,¹⁸ तुलनीय—“अवस्थानुकृतिर्नाट्यम्” (दशरूपक)।¹⁹ इस प्रकार रामचन्द्र गुणचन्द्र के अनुसार कथण की दुःखानुभूति की समस्या एक विवादपूर्ण प्रश्न न होकर एक नितान्त अनिवार्यता है जिससे नाटक की मूल परिभाषा ही प्रभावित है। ब्राह्महारिक रूप से लिखे गए नाटकों की सुख दुःख मिश्रता के सम्बन्ध में उन्होंने 'पानक' पेय का इष्टान्त दिया है जो प्रास्वाद में मीठा, तीखा, कड़वा, खट्टा होने पर भी स्वादिष्ट लगता है। उसी प्रकार काव्य नाटकों में व्यवहृत विभिन्न रस मनोरञ्जक लगते हैं।²⁰ इस सम्बन्ध में यह उल्लेखनीय है कि यहाँ पर उन्होंने कथण रस की सुखात्मकता की कोई चर्चा नहीं की है प्ररितु सम्पूर्ण नाटक के समग्र आस्वाद को स्पष्ट किया है। 'स-य हरिश्चन्द्र' नामक नाटक उनके द्वारा लिखा गया ऐसा ही नाटक है जिसमें दुःख-सुख रूप जीवन के दो सघर्षात्मक मूल्यों का चित्रण किया गया है। रामचन्द्र गुणचन्द्र ने नाटक-प्रेक्षण के अवसर पर मिथ्या रूप से प्रभावित होने वाली सुखानुभूति का भी मनोवैज्ञानिक विश्लेषण प्रस्तुत किया है। उनका कथन है कि इष्टजन विनाश से दुःखी व्यक्ति के सारने सान्त्वना देने के उद्देश्य से उसी दुःखावस्था को अन्य व्यक्तियों के इष्टान्तों से समझाया जाता है तो उसमें एक सुख की अनुभूति होती है जो वस्तुतः सुख नहीं होता—'योऽपीष्टादिविनाश-दुःखवता कथणे वपरेमानेऽभिधीयमाने वा सुखास्वाद सोऽपि परमार्थतो दुःखास्वाद एव। दुःखी हि दुःखित वार्तया सुखमभिमन्यते।'—²¹ नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र गुणचन्द्र ने दुःख के मनोवैज्ञानिक उपचार का जो विश्लेषण किया है वैसे ही कुछ नाटककार भास भी कह रहे हैं—

दुःख स्पष्टतु बद्धमूलोऽनुराग स्मृत्वा स्मृत्वा याति दुःख नवत्वम् ।

यात्रा तेषां यद् विमुच्येह वाच्यं प्राप्ता नृणां याति बुद्धिं प्रसादम् ॥²²

17 ना. द., ३, ७, पृ. २६१

18 वही, ३, ७, पृ. २६२

19 दशरूपक, १, ७

20 तु० “कवयस्तु सुखदुःखात्मससारानुरूप्येण रामादिचरित निवन्तत सुख-दुःखात्मकरसानुबिद्धमेव ग्रन्थन्ति । पानकमापुर्वमिव च तीक्ष्णास्वादेन सुतरा सुखानि स्वदन्ते इति ।” ना० द० ३, ७, पृ. २६१

21 वही, ३, ७, पृ. २६२

22 स्वप्नावासवदत्तम्, ४, ६

नाट्यदर्पणकार ने विप्रलम्भ तथा कर्ण मे भी एक स्पष्ट रेखा को खींचा है ।²³ विप्रलम्भ मे नायक नायिका मे से किसी एक का वियोग मात्र रहता है जबकि कर्ण मे दोनो मे से किसी एक की या तो मृत्यु हो जाने के कारण या फिर अज्ञानवश मृत समझ लिए जाने के कारण शोक स्थायिभाव बन कर आता है ।²⁴ इस सम्बन्ध मे यह विशेष रूप से उल्लेखनीय है कि विप्रलम्भ शृङ्गार का ही एक भेद होने के कारण कर्ण नहीं बन सकता क्योंकि दोनो के स्थायिभाव पृथक् पृथक् होते हैं परन्तु मृत्यु एक ऐसी सीमा रेखा है जो इस तथ्य का प्रतिपादन करती है कि कौन सा विरह वर्णन विप्रलम्भ मे रखा जा सकता है और कौन सा वास्तविक कर्ण मे । प्रायः संस्कृत नाटको के विप्रलम्भ वर्णनो को भी कभी कभी कर्ण मान लिया जाता है जो अनुचित है । 'रस कलिका' के लेखक रदट भी कर्ण रस की दृशानुभूति ही स्वीकार करते हैं ।²⁵ इस सन्दर्भ मे हिन्दी साहित्य के प्राधुनिक समीक्षक आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की धारणा है कि वस्तुतः कर्ण रस दुःखात्मक ही होता है । इस सन्दर्भ में हर्ष के अश्रुपात की मान्यता सारहीन है । इधर हिन्दी साहित्य की रीतिकालीन परम्परा मे कर्ण के स्तर भेदो का निरूपण करने की प्रवृत्ति भी देखने मे आती है । कर्ण के पाँच भेद किए गए हैं—(१) कर्ण (२) लघु कर्ण (३) अति कर्ण (४) महाकर्ण तथा (५) सुखकर्ण ।²⁶ संस्कृत नाटक अधिकांश रूप से कर्ण, लघु कर्ण तथा सुखकर्ण के स्तर तक ही पहुँच पाए हैं उत्तररामचरित नाटक 'अतिकर्ण' का उदाहरण कहा जा सकता है । मद्राकर्ण को आसद कर्ण के रूप मे स्पष्ट किया जा सकता है जिसका प्रतिनिधित्व श्रीक आसदी नाटक करते हैं ।

कर्ण की रसानुभूति की जो शास्त्रीय चर्चा ऊपर की गई है उसके परिप्रेक्ष्य मे यदि कतिपय प्रसिद्ध संस्कृत नाटको के कर्ण चित्रणो का एक संक्षिप्त सर्वेक्षण प्रस्तुत किया जाए तो यह ज्ञात होता है कि लगभग सभी संस्कृत नाटक औपचारिकता के निर्वाह हेतु कर्ण वर्णनो मे प्रवृत्त हुए हैं । आसद कर्ण की स्थिति तक पहुँचते ही नाटककार एक ऐसा आकस्मिक मोड़ ले आता है जिसके कारण नाटक बहुत तीव्रता से सुखान्तकी के रूप मे परिणत हो जाते हैं । अधिकांश रूप से दिखाए गए वध एवं मृत्यु की घटनायें या तो सूक्ष्म मात्र होती हैं अथवा इनके प्रति प्रेक्षको का सहानुभूति-भाव क्षीण

23 ना द पृ २६२ तथा द्रष्टव्य डा० नगेन्द्र कृत टिप्पण पृ २६३

24 वही

25 रस कलिका, पृ ५१ २

26 द्रष्टव्य, हिन्दी साहित्य कोश, भाग १, पृ २१६

रहता है। इस सम्बन्ध में यह उल्लेखनीय है कि नाट्य रसों का एक विशेष सन्दर्भ होता है कभी-कभी अनेक रस प्रधान रस के सहयोगी के रूप में व्यवहृत होते हैं किन्तु स्थायीभावों में परिगुष्ट होने के बाद भी इन्हे नाट्य गमीक्षा की दृष्टि से सवारी रस अर्थात् सवारी भाव तक ही सीमित माना जाता है।²⁷ संस्कृत नाटकों के सन्दर्भ में केवल मात्र वीर अथवा शृंगार रस के नाटकों का ही प्राधान्य है तथा केवल 'उत्तररामचरित' को छोड़ कर अन्य किसी भी नाटक में कर्ण का पूर्ण रूप देखने में नही आता जिसके द्वारा वह एक प्रभावशाली ढंग से प्रेक्षकों को अपनी ओर आकर्षित कर सके। दुःखोन्मिश्रित सुखरसना के जिन सिद्धान्तों को लेकर अदिकाश संस्कृत नाटक लिखे गए हैं उनमें सामान्यतया प्रेक्षक की उन्मुक्तता वृद्धि हेतु ही वध, प्राण हत्या आदि के दृश्य अंकित हैं न कि बान्धविक कर्ण-वर्णन हेतु। इस तथ्य को कुछ उदाहरणों की सहायता से और अधिक स्पष्ट किया जा सकता है। बेणी संहार नाटक के एक पद्य "अर्धैवावा रणमुपगतो तातमन्वा च दृष्टवा०"²⁸ में अभिनवगुप्त ने रौद्र जनित कर्ण की स्थिति स्वीकार की है।²⁹ नाटक के कथानक के अनुसार इसमें दुर्योधन दुःशासन की मृत्यु का समाचार माता पिता गन्वारी और धृतराष्ट्र को देने में डर रहा है। प्रातःकाल ही इन्होंने दुर्योधन और दुःशासन का माया सूँघकर विदाई दी थी किन्तु अत्र वापस घाते समय वह प्रक्रेना ही रह गया है तथा दुःशासन को भीम ने मार दिया है। अभिनवगुप्त यहाँ पर रौद्र रस के फल वध-वन्ध से निष्पन्न कर्ण रस का प्रसंग स्वीकार कर रहे हैं जो सैद्धान्तिक रूप से 'वासद

27 वी वी काणे, संस्कृत काव्य शास्त्र का इतिहास, पृ ४७७ तथा पा टि १ तथा तुल० "यथा नरेन्द्रो बहुजन परिवारोऽपि सन् स एव नाम लभते नाग्य सुमहानपि पुरय । तथा विभावानुभावव्यभिचारिपटि-वृत्त स्थायी भावो रस नाम लभते । भवति चात्र श्लोक —

यथा नराणां नृपति शिष्याणां च यथा गुरु ।

एव हि सर्वं भावानां भाव स्थायी महानिह ॥

ना शा के एम संस्करण ७ ८ तथा गायकवाड संस्करण, पृ० ३५०-५१, तुल० "विरुद्धैरविसद्धैर्वा भावैर्विच्छिद्यते न य ।

आत्मभाव नयत्पन्थात्स स्थायी लवणाकर ।। दशरूपक, ४ ३४

28 बेणीसंहार, ४ १५

29. तु० 'रौद्रस्य हि फल वध बन्धादि । तद्विभावकेनावश्य कर्णेन भाव्यम् । यथा बेणीसंहारे "अर्धैवावा रणमुप गतो०", हिन्दी अभिनव भारती, पृ० ५२१

करुण' की युक्ति सगत व्याख्या है³⁰ किन्तु नाटक के सन्दर्भ में उक्त करुण रस की परिपक्वता सदिग्ध ही है। दुःशासन के वध से उसके भाइयो और माता पिता को तो शोक ही सकता है किन्तु प्रेक्षक भयवा पाठक की सद्धानुभूति पाण्डवों के पक्ष में होने के कारण वयरूप शोक के साथ तादात्म्य सम्बन्ध नहीं बन पाता।³¹ इसी प्रकार और भी कई उदाहरण दिए जा सकते हैं। अभिज्ञान शाकुन्तल में कालिदास ने पाँचवे सर्ग में शाकुन्तला प्रत्याख्यान के प्रसगावसर पर शाकुन्तला को जिस रूप से उत्पीडित किया है। उसकी प्रतीति जब दुःश्यन्त को होती है तब वह छठे अङ्क में शाकुन्तला के प्रति किए गए अत्याचार के दुःख से सन्तप्त है किन्तु इस अङ्क में दिखाया गया शाकुन्तला-विरह वर्णन वास्तविक करुण न होकर विप्रलम्भ का रूप धारण कर लेता है।³² इसी प्रकार स्वप्नवासवदत्ता नाटक में उदयन द्वारा मृत वासवदत्ता की दुःखानुभूति का वर्णन करुण नहीं कहा जा सकता क्योंकि प्रेक्षकों को वासवदत्ता के जीवित रहने का रहस्य ज्ञात है दूसरे पद्मावती के साथ विवाह कर लेने के उपरान्त उदयन के वियोग वर्णनों की भावगम्यता शिथिल हो जाती है जबकि नाटककार ने लावाणाक ग्राम के अग्निकाण्ड की घटना को सूच्य द्वारा प्रकट किया है। इस प्रकार हम देखते हैं कि नाटककारों के पास वास्तविक करुण वर्णनों के अनेक अवसर धाएँ हैं किन्तु उन अवसरों का लाभ न उठाकर विपयान्तरो एवं रसान्तरो की सहायता से करुण की वास्तविकता को नहीं उभरने दिया है। मानवीमाघव में कापालिक का वज्र मालिनी को दो बार असफल हत्या पूर्ण पड्यन्त्रों का लक्ष्य बनाना, रत्नावली में सागरिका की असफल आत्महत्या, मृच्छकटिक में दाकार द्वारा वसन्तसेना की हत्या करने का दृश्य, मुद्राराक्षस में चन्द्रगुप्त को मारने का असफल पड्यन्त्र आदि दृश्यो और घटनाओं में औपचारिकता के लिए दुःखान्त क्षणों को उपस्थित किया गया है जो केवल मात्र नाटकीय प्रयोग के अतिरिक्त और कुछ नहीं। भास जैसे नाटककार ने भी नासदी-परक शिल्प विधियों का बाहुल्य से प्रयोग तो किया है किन्तु नासदी की मूल आत्मा नासद करुण के निष्पादन में वे पूरी तरह से अमयस रहे हैं। उनका प्रविभारक रोमियो जुलियट जैसी कथावस्तु को लिए हुए है किन्तु दुःखान्तकी

30 हिन्दी अभिनव भारती पृ० ५२१

31 कृष्णदेव ऋारी, रससिद्धान्त तथा धृणा भाव का मनोवैज्ञानिक विवेचन, दिल्ली, १९६६, पृ० ५०

32 "इत प्रत्यादेशात् स्वजनमनुगतु न्यवासिता, मुट्टिस्त्रिष्टेयुचर्वेदति गुरु-शिक्षे गुरुमये पुनर्दृष्टिं चाप्यप्रसरकलुषामपितवती मयि क्रूरे यत्तत्सविगमिव शल्य दहति माम्" ॥ अभि० शा० ६६

से वह सर्वदा मछूना है।³³ स्वप्नवासवदत्तम् मृत नायिका की वधा से प्रारम्भ होता है निम्तु अन्त में उसे जीवित कर दिया जाता है। 'उद्भव' एक त्रासदी के रूप का नाटक लगता है क्योंकि इसके अन्त में दुर्घोषन की मृत्यु दिखाई गई है परन्तु शोक स्थायिभाव न होने के कारण इसे त्रासद करण में अनुवर्तित त्रासदी नहीं कहा जा सकता।³⁴ 'अभिषेक' में बालिवध तथा 'पनिमानाटक' में दशरथ मृत्यु के दृश्य भी करण की सञ्चारी भाव तक ही ले जा पाते हैं। कई नाटकों में नाटककार अपने वर्णन की शक्ति के कारण काव्यिक दृश्य उरस्थित करने में सफल हुए हैं। मुद्राराक्षस में राक्षस की वधयात्रा का दृश्य तथा नागानन्द के करण दृश्य निःसन्देह प्रभावशाली कहे जा सकते हैं किन्तु पत्र नाटक के सन्दर्भ में इनकी स्थिति बहुत क्षीण हो जाती है।

कालिदास तथा भवभूति करण की घात्मा को पकड़ने में काफी सफल हुए हैं। करण के त्रामद रूप को भी उन्होंने कभी-कभी प्रस्तुत किया है। कालिदास का अभिज्ञान-शाकुन्तल पाचवे अङ्क में त्रामदी की ओर अग्रसर प्रतीत होता है। नाटककार ने शाकुन्तला के प्रत्याख्यान का करण दृश्य प्रस्तुत करने हुए यह दिखाने की भी कोशिश की है कि कैसे एक गर्भवती स्त्री को उसका पति चरित्रहीनता के दोष में अस्वीकार कर देता है तो उसके माता-पिता का पक्ष भी उसको शरण नहीं देना।³⁵ स्त्री शोषण की मानसिक यातनाओं से पीड़ित शाकुन्तला मृत्यु की शरण मागने लगती है— भगवति वसुधे देहि मे विवरम्"³⁶ इन दृश्य की मार्मिकता को गीतमी के शब्द और भी करण रूप दे देते हैं—“वत्स शङ्करव भनुगच्छतीय खलु न करण परिदेविनी शकुन्तला, प्रत्यादेशपरुषे सर्वरि किं वा मे पुत्रिका करोतु”।³⁷ प्रोक त्रासदियों तथा मस्कृत नाटकों का तुलनात्मक अध्ययन करनेवाले आधुनिक समीक्षकों की धारणा है कि कालिदास यदि शाकुन्तला नाटक को इसी पाँचवे अंक पर नायिका के दुःखद अवसान सहित समाप्त कर देते तो सम्भवतः वह विश्व की एक उत्कृष्टतम त्रासदी सिद्ध होती। परन्तु कालिदास ने ऐसा किया

33. हेनरी वेल्स भारत का प्राचीन नाटक दिल्ली, १९७७, पृ० ६२

34. नगेन्द्र, अरस्तु का काव्य शास्त्र, पृ० १२१

35. तु० ' यदि यथा वर्तते क्षितिपस्तथा त्वमांस किं पितुस्तकुलया त्वया ।

अथ तु वेतिस शुचि व्रतमात्मन पतिकुले तव दास्यमपि क्षमम् ॥”

अभि० द्वा० ५ २७

36. वही, अङ्क ५ ।

37. वही, अङ्क ५

नही, अन्य संस्कृत नाटकों की तरह सुखान्तरी की घोर मोड़ दिया।³⁸ भव-भूति संभवतः सम्पूर्ण नाट्य साहित्य में एकमात्र ऐसे नाटककार हैं जिन्होंने कर्ण रस प्रधान नाटक की सर्जना कर 'एकी रस कर्ण एव'³⁹ की मान्यता को स्थापित किया। कर्ण वर्णनो में ही नहीं चरित्र चित्रणो में भी उनके द्वारा अभिव्यञ्जित कर्ण हृदयावर्धक है। राम कर्ण रस का पुटपाक है— 'पुटपाक प्रतिकाशो रामस्य कर्णो रस'⁴⁰ तथा सीता कर्ण की साक्षात् मूर्ति— "कर्णस्य मूर्ति रथवा शरीरणी"⁴¹ इनके कर्ण वर्णनो से पत्यर भी रोने लगने हैं— "प्रथि प्रावा रोदित्यपि दनति वज्रस्य हृदयम्।"⁴² परन्तु ये ही भवभूति नाटक को सुखान्त बनाने की लालसा से प्रथवा विवशता से 'उत्तररामचरित' को राम तथा सीता के मिलन के साथ समाप्त करते हैं। निश्चित रूप से भवभूति न कर्ण की अभिव्यञ्जना को प्रभावहीन कर

38 द्रष्टव्य-रॉवर्ट एनटोयने, एस जे के निबन्ध 'ग्रीक ट्रेजडी एण्ड संस्कृत ड्रामा' का निम्नलिखित अनुच्छेद—

"The most tragic moment of Kalidāsa is the fifth act of Śakuntala. It is there that Sanskrit drama comes closest to Greek tragedy, like the Oedipus who, in his fatal blindness, pursues relentlessly his own doom and the doom of those, whom he loves, Dusyanta, with the blind self righteousness of a fatally deluded king, submits his own wife to the most terrible ordeal and shatters his own happiness. The dialogue between the king and Śarangarava has the same vehemence as the exchange between Oedipus and Terrestias

But here lies the difference. Oedipus blindness is incurable and will work out its effects with relentless consistency, where as Dusyanta's blindness is the temporary means by which both his and Śakuntala's love will acquire, its true stature. That is why Sanskrit drama can have its tragic moments, but will never fit the Greek pattern of tragedy."

Contribution to Comparative Literature Germany and India edited by Department of Comparative Literature, Jadavpur University Calcutta, pp 127-8,

39 उत्तररामचरितम् ३.४७

40 वही, ३.१

41. वही, ३.४

42 वही, १.१८ तथा तु०-भवभूते सम्बन्धाद्भूधरभूरेव भारती भाति । एतत्कृतकारण्ये किमन्यथा रोदिनि प्रावा ॥ प्रार्यास'सशती, १.३६

43 गोन्द अरस्तु का काव्य शास्त्र पृ० ८७

दिया वह इसलिए नहीं कि त्रासदियों के प्रनुसार नाटक को दुःखान्त होना चाहिए या बल्कि इसलिए कि रामकथा ही मूलतः दुःखान्त है। स्पष्ट है कि 'त्रासद करण' के रूप को उत्तररामचरित में विकृत रूप से प्रस्तुत किया गया है। इस प्रकार देखा जा सकता है कि संस्कृत नाटको के लेखक इस बात के लिए कटिबद्ध है कि त्रामद करण को जैसे-तैसे बचाया जाए। किसी एक रस के प्रति किया गया यह अन्याय चाहे जितने ही महान् जीवन दर्शन की अभिव्यक्ति करा रहा हो या समाज के प्रति नैतिक दायित्व का निर्वाह कर रहा हो किन्तु यह स्वीकार करना पड़ेगा कि करण रस के प्रति किया गया यह अन्याय जीवन के शाश्वत मूल्यों के साथ किया गया अन्याय है। भारत जैसे देश में जहाँ जीवन की निस्सारता की खुल कर उद्घोषणा हुई सत्सार को दुःखों का घर बताया गया, मृत्यु को वस्त्र-परिवर्तन की एक सामान्य प्रक्रिया बताई गई उसी देश का साहित्यकार अथवा नाटककार दुःखद दृश्यों के अंकन में भयभीत दिखाई देता है और यह स्वीकार करना पड़ेगा कि उसका कवि गन कला के प्रति पूरी तरह सजग नहीं है। वह अनेक पूर्वाग्रहों को लेकर चला है जिनसे यह सिद्ध होता है कि जीवन दर्शन तथा नाटक पर्यायवाची नहीं हैं। समाज साहित्य का दर्पण नहीं है, बल्कि एक ऐसा विलास का माध्यम है जिसमें यथार्थ को नकारा गया है।

अन्त में अब हम एक ऐसी नाट्यविधा की ओर केन्द्रित होते हैं जिसे साहित्य जगत में ग्रीक त्रामदी के रूप में जाना जाता है। संस्कृत नाटको में तथा ग्रीक त्रासदियों में अनेक समानताएँ हैं किन्तु एक ही मुख्य अंशमानता है जो त्रासद करण की मीमा-रेखा में चिह्नित है। ग्रीक त्रासदियों का अन्त सदा दुःखमय रहता है तथा जीवन की गम्भीरता से इनका सम्बन्ध होता है। सामान्य स्तर के मनोरंजन एवं हास परिहास का माध्यम 'त्रामदी' अर्थात् सुखान्तक नाटक होते हैं। ग्रीक त्रासदियों की दुःखान्त की इसलिए कहा जाता है क्योंकि सम्पूर्ण नाटक की अभिव्यजना 'त्रासद करण' से पूरी तरह प्रभावित रहती है। प्रेक्षक की दृष्टि से सर्वप्रथम ये कथना का भाव उत्पन्न कराते हैं तदनन्तर भय का। नाटककार अत्यन्त रोद्र परिस्थितियों द्वारा त्रासदी को ऐसा मोड़ देता है जिससे यह प्रतीत होता है कि नाटक का नायक स्वयं की तथा कभी-कभी अपने आत्मीयों की हत्या कर देता है। नामक सामान्य-तथा सरल, उदार एवं सभी नैतिक गुणों से विभूषित रहता है किन्तु जाने अज्ञाने में हुई किसी एक भूल के कारण अथवा चरित्र सम्बन्धी किसी अल्प दोष के कारण उसे भाग्य के दुर्विपाक का शिकार बनना पड़ता है। संस्कृत नाटको तथा ग्रीक त्रासदियों की कथावस्तु भी एक महत्त्वपूर्ण तरह है जिससे संस्कृत नाटक त्रासदी के निकट नहीं पहुँच पाए। इस सम्बन्ध में भरतु का

कहना है कि आदर्श पात्र को यदि नायक बनाया जाता है तो उसके दुःखों आदि का प्रेक्षक पर अधिक प्रभाव नहीं पड़ पाता है जबकि सामान्य पात्र के सम्बन्ध में यह बात चरितार्थ नहीं होती। उसकी विपत्तियों और दुःखों से सहज रूप में मानव सुलभ करुणा उत्पन्न हो जाती है। संस्कृत नाटकों के अधिकांश पात्र राम आदि महामानव के रूप में रूढ़ हो जाने के कारण दुःखग्रस्त होने पर भी प्रेक्षकों में करुणाभाव अपेक्षाकृत कम उत्पन्न कर पाते हैं। इसी प्रकार दुष्ट पात्रों के दुःखग्रस्त होने पर तो करुणा एवं आस उत्पन्न ही नहीं होते (अरस्तु का काव्यशास्त्र, पृ. ३२) यही दो मुख्य तत्त्व हैं जो स्पष्ट रूप से आसद करुण की सीमा रेखा का निर्धारण कर देते हैं।

अरस्तु ने दुःखान्त नाटकों से प्रेक्षक पर पड़ने वाले प्रभाव का उल्लेख करते हुए कहा है कि मनोरञ्जन (कॅथसिस) की प्रक्रिया द्वारा नाटकीय भय एवं करुणा प्रेक्षक की आत्मशुद्धि करते हैं अर्थात् जैसे कटु घोष से शरीर निरोग हो जाता है वैसे ही भय एवं करुण उसके दोषों का प्रक्षालन करते हुए मनोरञ्जन के क्षण प्रदान करते हैं। हिगेल की धारणा है कि आसदियों के द्वारा मनुष्य ईश्वर की रहस्यमय लीला का बोध करता है। इससे उसके जीवन में नैराश्य अथवा उदासीनता का भाव नहीं आता बल्कि ईश्वर के प्रति श्रद्धा और बढ़ती है। किन्तु प्लेटो जैसे दार्शनिकों का यह भी कहना है कि आसदी नाटकों से रिपब्लिक को भारी खतरा भी पहुँच सकता है। अभिप्राय यह है कि 'आसदकरुण' की मौलिक चेतना से अनुप्राणित आसदी नाटकों ने जहाँ साहित्य को जीवन के यथार्थवादी मूल्य से जोड़ा वहाँ उन्होंने यह सिद्ध करने की कोशिश भी की वस्तुतः कला के स्वच्छन्द विकास के लिए 'करुण' की पूर्ण अभिव्यक्ति प्रति आवश्यक है।

धनिक और कर्ण रस का आस्वाद

डा० रामगोपाल मिश्र

नाट्य-विवेचनार्थं विरचित ग्रन्थों में ग्रन्थत्रय अत्यधिक प्रचलित और प्रख्यात हैं। भरत मुनि प्रणीत 'नाट्य शास्त्र' प्रथम और शीर्षस्थ है। द्वितीय प्रद्वितीय मध्यस्थ ग्रन्थ घनजय-धनिक कृत 'दशरूपक-भवलोक' है। विश्वनाथ के तृतीय नयन की भाँति विश्वनाथ विरचित 'साहित्य-दर्पण' है। उपर्युक्त तीनों ग्रन्थरत्नों में नाट्य से सम्बन्धित समस्त विषयों का ऊहापोह एवं निर्धारण है। 'दशरूपकावलोक' में एक मात्र नाट्य से सम्बन्धित विषयों की ही सागोपाग सोदाहरण विस्तृत विवेचना है, जो प्रामाणिकता से सर्वथा अनुस्यूत है, जले ही कतिपय स्थलों पर भरत से बहिर्भूत विवेचन मिलता है।

'दशरूपक' की कारिकाओं का प्रणेता विष्णु के पुत्र घनञ्जय हैं और 'भवलोक' नामक उसकी टीका के रचयिता घनञ्जय के लघु भ्राता धनिक हैं। दशरूपक की रचना मालवाधीश मुज के शासनकाल (६७४ ई० से ६९६ ई०) में हुई है इस तथ्य की प्रतीति दशरूपक से ही होती है।¹ भवलोक टीका का प्रणयन मूलग्रन्थ (दशरूपक) के प्रणयन के कुछ समय पश्चात् हुआ है—ऐसी मनीषियों की मान्य धारणा है। निश्चय ही दसवीं शताब्दी के अन्त तक 'दशरूपकावलोक' का निर्माण हो चुका था।

धनिक कृत महनीय ग्रन्थ 'काव्य निर्णय' था, जो आज अनुपलब्ध है। इसकी सप्तमि की भाँति मात्र सात कारिकायें दशरूपकावलोक में मिलती हैं।² अत्र धनिक की कर्ण रस से सम्बन्धित मान्यता और देन का एकमात्र आधार दशरूपक की 'भवलोक' टीका है। यह उदाहरण बटुल टीका होने पर भी कतिपय विषयों की दृष्टि से मौलिक रचना से बढ़कर है, जिनमें कर्ण रस एक है। यद्यपि धनिक के विवेचन का आधार दशरूपक है तथापि

1 विष्णो सूतेनापि घनञ्जयेन
विद्वन्मनोरागनिबन्धहेतु ।
भाविष्कृत मुञ्जद्वहीशगोष्ठी—
वैदग्ध्यभाजा दशरूपमेतत् ॥ ४.८७ ॥

2 दशरूपक ४ ३७

करुण रस की प्रत्यूभूति एवं सुखात्मक अथवा दुःखात्मक आदि की चर्चा मूल ग्रन्थ में न होकर अथर्वलोक में है। इसलिए धनञ्जय की अपेक्षा धनिक का विवेचन गम्भीर एवं मौलिक है।

धनिक की मौलिकता निश्चय ही असन्दिग्ध है क्योंकि करुण रस से सम्बन्धित चर्चा महाभाहेश्वर अभिनवगुप्त प्रणीत 'अभिनवभारती' (नाट्यशास्त्र की टीका) में गम्भीरतम रूप में समुपस्थापित है, तथापि अभिनव का अपना अभिनव चिन्तन है। अभिनवगुप्त का साहित्यिक काल १६० ई० से १०२० ई० तक है। धनिक और अभिनवगुप्त क्विचित् समसामयिक होने पर भी एक दूसरे का तनिक भी प्रभाव परिलक्षित नहीं है और न ही एक दूसरे का कहीं भी उल्लेख है। इसमें स्वतः सिद्ध है कि दोनों को एक दूसरे के ग्रन्थ का ज्ञान नहीं था। देश दूरी ग्रन्थ-प्रचार आदि कारण हो सकते हैं।³

भारतीय साहित्य-शास्त्र का मूल स्रोत भरत मुनि प्रोक्त 'नाट्यशास्त्र' रहा है। रस भागीरथी भरत-भागीरथ के नाट्य-शास्त्र-गोमुख से प्रारम्भ होती है और उसकी अथाध गति रसगगाधर रूगी गंगासागर तक प्राप्त होती है। अतः नाट्य अथवा काव्य-शास्त्रीय विषयों के विवेचन का केन्द्र नाट्यशास्त्र ही है। परवर्ती काल के साहित्य-समीक्षकों ने 'मुनिमतप्रमाणम्' अथवा 'मुनि-वचनप्रामाण्यम्' कहकर अपने कथ्य और तथ्य को अनुप्राणित और प्रामाणिक सिद्ध करने का पर्याप्त आधार माना है। यह मान्यता रस, रसावयव, रस सख्या, रसप्रतीति, रसवर्ण आदि से सम्बन्धित प्रश्नों के समाधान का प्रथम मोपान नाट्यशास्त्र है। नाट्यशास्त्र में अन्व रसों की भाँति करुण रस का विवेचन हुआ है परन्तु उसके मुख्यतः अथवा दुःखमय प्रतीति की चर्चा नहीं है। सम्भवतः यह चर्चा भट्टनायक के हृदयदर्पण से प्रारम्भ हुई। भरत रस को 'सुख-दुःखसमन्वित' मानते थे।⁴ इसी सन्दर्भ में अभिनव का कथन है कि वह नाट्य किसी एक रूप अर्थात् मात्र सुखात्मक या दुःखात्मक, नहीं है।⁵ वे दो वारणों से शोक को सर्वथा दुःख रूप मानते हैं। प्रथम अभीष्ट विषय का नाश और दूसरे पूर्वकालिक सुखस्मरण से अनुविद्ध।⁶

3 K C Pandey 'धनञ्जय and अभिनवगुप्त New Indian Antiquary vol vi pp 272-282

4. योऽयं स्वभावोत्पोकस्य सुख दुःखसमन्वितः ।

सोऽङ्गावभिनयोपेतो नाट्यमित्यभिधीयते ॥ ना. धा. १११६ ॥

5. स च सखदुःखरूपेण विचित्रेण समनुगतो न तु तदेकात्मः । ना. धा. १११६

6 ना. धा. १११६

भरत के अनुसार कर्ण रस का स्थायी भाव शोक है और इसकी उत्पत्ति रोद्र से होती है।⁷ महत्त्वपूर्ण तथ्य यह है कि करुण 'निरपेक्षभाव' वाला है जबकि विप्रलम्भ 'सापेक्षभाव' वाला है। करुण के अनुभावादि की भी पर्याप्त चर्चा है, परन्तु इसकी अनुभूति के प्रकार का ब्यथन नहीं।

भरत के पश्चात् मानन्दवर्धन तक रस के गम्भीर विवेचन की धारा सूक्ष्म और लुप्तप्राय है। भामह 'सकलं रसं' की उद्घोषणा तो करते हैं,⁸ परन्तु विवेचन नगण्य ही है। दण्डी का श्टिकीण उदारवादी होते हुए भी केवल अष्टरसो का उदाहरण प्रस्तुत कर अपनी उपलब्धि मानते हैं।⁹ रस उनको 'इष्टार्थ' नहीं था। वामन नये काव्यात्मा की गवेषणा करते हैं और अपनी मौलिक प्रतिभा का उपयोग रीति तत्त्व के स्थापन में व्यय करते हैं। रस का मन्द स्वर कान्ति नामक गुण तक ही सुनाई पड़ता है।¹⁰ उद्भटविद्वान् उद्भट्ट 'नवनाट्ये रसा' की नयी उद्भावना करने पर भी कर्ण के विवेचन में मौलिकता से दूरस्थ हैं।¹¹ रुद्रट और रुद्रभट्ट का भी विवेचन भरत की ही सरणि पर हुआ है। रुद्रट के अनुसार महाकवि का काव्य श्रेष्ठियपूर्ण और सरस होना चाहिये। सत्काव्य के रसामृत का आस्वाद सर्वोपरि है (७ ६५) अतः रस से युक्त काव्य का निर्माण सर्वथा अपेक्षित है (१२ २) परन्तु कर्ण रस का विवेचन मात्र भरतानुकरण है।

मानन्दवर्धन की प्रखर प्रतिभा का फल 'ध्वनि' है। वे मानन्दवर्धन होने पर भी काव्यशास्त्र के कतिपय प्रमुख तथ्यों का सकेत मात्र देकर भागे बढ जाते हैं। ऐसा ही कुछ कर्ण रस के सम्बन्ध में प्रतिफलित हुआ है। काव्य का जन्म काहलिक दृश्य (क्रोड्ववध) से हुआ है और शोक ही श्लोक बन गया।¹² परन्तु उसही चर्चा पर मुनि आचरण है, जो मानन्दवर्धन जैसे प्रखर मौलिक चिन्तक से चुभता है। आदिकाव्य रामायण का मुख्य रस

7. ना. शा ६ ३२ तथा करुणरस प्रकरण

8. काव्यालंकार १.१३

9. काव्यादर्श २

10. काव्यालंकार सूत्रवृत्ति ३ २ १५

11. काव्यालंकारसार सग्रह, ४ ३ ८

12. काव्यस्यामा स एवार्थं स्तथा चादिकवे पुरा।

क्रोड्वचन्द्रवियोगोत्थ शोक. श्लोकत्यमागत. ॥ ध्वन्यालोक १५ ॥

करण है जो आघोषान्त परिव्याप्त है और कवि ने उसका निर्वाह किया है।¹³ वस्तुतः आनन्दवर्धन का प्रमुख काय निर्भ्रान्त शब्दों में सरकाव्यतत्त्व (ध्वनि) का निरूपाण करना था जिसे उन्हीं प्रपूर्व सकनता मिली है।¹⁴ आनन्दवर्धन ने करण रस में भ्रम्य रसों की अपेक्षा मन सर्वाधिक भाद्रैत्व को प्राप्त करता है और सहृदय के हृदय को भावजित करता है। करण रस सुकुमारतर है। यथा—

शृङ्गारे विप्रलम्भाद्ये कण्ठे च प्रकर्षवत् ।

साधुर्यमाद्रंतां याति यतस्तत्राधिक मन ॥¹⁵

आनन्दवर्धन के पश्चात् धनिक के पूर्वाचार्यों ने राजशेखर और कुन्तक हैं, जिनके ग्रन्थ प्राप्त हैं। राजशेखर का ग्रन्थ 'काव्यमीमांसा' कवि शिक्षा प्रधान ग्रन्थ है। कुन्तक के स्वतन्त्र चिन्तन का परिणाम वक्रोक्तिजीवित है। काव्य का सर्वस्व वक्रोक्ति है। 'सालकारस्य काव्यता' का स्पष्ट स्वर मुखरित हुआ है। उनके अनुसार महाकवि की कृति में सहज प्रवहमान रस ही है। कवि रस पर निर्भर है परन्तु कुन्तक की समग्र शक्ति वक्रोक्ति के भेदोपभेद एवं व्यावहारिक समीक्षा पर केन्द्रित रही है।

अब तक के समग्र विवेचन का निगलितार्थ यही है कि उपर्युक्त किसी भी आचार्य ने करण रस के अद्भुत पक्ष की चर्चा नहीं की है। इस मध्य कतिपय ऐसे आचार्य हैं, जिनकी कृतियाँ, आज उपलब्ध नहीं हैं परन्तु उनके सिद्धान्तों का परिचय अभिनवभारती से मिलता है। भट्टलोल्लसट, शकुन्तल और भट्टनायक के रसानुभूति सम्बन्धित विचारों को जानने का एकमात्र माध्यम अभिनवगुप्त की कृतियाँ 'ध्वन्यालोकलोचन' और 'अभिनवभारती' है। अभिनव के बाद उपर्युक्त तीनों आचार्यों के सिद्धान्तों का पुनराख्यान मात्र होता रहा—जिसका अविफल आधार 'अभिनवभारती' विशेष है।

भट्टनायक के पूर्व मूल भवभूति ने 'करण रस' को ही मूल रस माना है, परन्तु उसकी शास्त्रीय व्याख्या नहीं की है।¹⁶ सम्भवतः भवभूति के करण

13 रामायणे हि करणो रस स्वपमादिकविना सूत्रित 'शोक श्लोकस्वमागत' इत्येव वादिना । निर्व्यूढश्च स एव सीतात्यन्तवियोगपमन्तमेव-स्वप्रबन्धमुपरचयता ॥

14 ध्वन्यालोक ३ ३४ तथा चतुर्यं का भन्तिम पद्य

15 वही २ ८

16 उत्तररामचरित ३ ४७

'एको रस करण एव'

इस में और शास्त्रीय परम्परा से प्राप्त कर्ण रस में अन्तर है। पूर्व का स्थायी तत्त्व कर्णा है जबकि उत्तर का शोक।

भाचार्य शकुन्त ने अवश्य कर्ण के साथक नाम की सिद्धि की है। उनके अनुसार सद्य हृदयता ही लोक में कर्णा नाम से प्रख्यात है। वह रोदनादि विगों द्वारा अनुकर्ता नट में स्थित शोक के अनुभाविता सामाजिक में रहती है। अतः कर्ण इसका सार्यक नाम है।¹⁷

रस सूत्र के अप्रतिम व्याख्याकार भट्टनायक यथाय अर्थ में नायक हैं। वे आनन्ददर्शन के पश्चात् और अभिनव के पूर्व 'हृदयदर्पण' के प्रणेता हैं। नामशेष रहने पर भी यह ग्रन्थ हृदय और चिरस्थायी है। वे रस को सर्व श्रेष्ठ तत्त्व मानते हैं और रसानुभूति के सन्दर्भ में भट्टनायक का कथन है कि रस की प्रतीति मानने पर सामाजिक को कर्ण रस में दुःखी होना चाहिए, परन्तु ऐसा नहीं होता अर्थात् कर्ण रस का आस्वाद कथमपि दुःखमय नहीं है। यथा—

‘भट्टनायकस्त्वाह रसो न प्रतीयते नोत्पद्यते नाभिव्यज्यते। स्वगतत्वेनहि प्रतीतो कर्णे दुःखित्व स्यात् ॥’¹⁸

उपर्युक्त कथन की पुष्टि अभिनवभारती से पहले रचित ग्रन्थ ‘ध्वन्यालोकलोचन’ से भी होती है। कर्ण रस प्रधान कृतियों के पठन, श्रवण अथवा दर्शन से जन्य आस्वाद यदि कर्णमय होगा तो पुनः प्रवृत्ति नहीं होगी। यथा ‘उत्पत्ति पक्षे च कर्णस्योत्पादाद् दुःखित्वे कर्णप्रेक्षासु पुनरप्रवृत्ति स्यात्’¹⁹

इससे सिद्ध है कि भट्टनायक कर्ण रस से कर्ण की अनुभूति न मानकर आनन्दमय मानते हैं। कर्ण रस की नितान्त सुखरूपता के प्रतिपादन का सकेत भट्टनायक के विवेचन में प्राप्त होता है। वे रस को ‘परब्रह्मास्वाद-सर्विध’²⁰ मानते हैं। परवर्ती काल में ‘ब्रह्मास्वादसहोदर’ अथवा ब्रह्मास्वादसन्न्याचारी’ रस की मान्यता का आधार भट्टनायक का कथन है। रस का आस्वाद ब्रह्मास्वाद के समान है। ब्रह्मास्वाद आनन्दमय ही होता है, अतः कर्ण रस की आनन्दमयता का निवारण तक प्रतिष्ठित नहीं है, अपितु अनु-

17 ‘सद्य हृदयता हि कर्णेति लोके प्रसिद्धा। सा निडगैरनुकर्तरि शोक प्रतिपत्ता सामाजिकानामिति तत्र कर्णभ्यपदेश इति श्री शकुन्त।

अभिनवभारती—

18 ना शा ६ अध्याय, भाग १, पृ २७६ (गायकवाड संस्करण)

19 ध्वन्यालोकलोचन पृ १६२

20 नाट्यशास्त्र ६ अध्याय, भाग १. पृ २७६

मोदित है।²¹ भट्टनायक की यह प्रार्थना देन युग युगान्तर तक मान्य रहेगी। इस के आत्मनिष्ठ स्वरूप का प्रतिपादन प्रामाणिकता की कसौटी पर खरा है। अतः निर्भ्रान्त शब्दों में यह तथ्य प्रकट किया जा सकता है कि भट्टनायक प्रथम आचार्य हैं, जो कर्ण रस की आनन्दमयता का प्रतिपादन करते हैं— भले ही वह संकेतमय है।

भट्टनायक के पश्चात् ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में धनञ्जय का नाम आता है। धनञ्जय का प्रतिज्ञ वाक्य यही है कि रसक आनन्द के निष्पन्द हैं। व्युत्पत्तिमात्र नाट्य का प्रयोजन मानने वालों को नमस्कार है, वे सर्वथा 'स्वादुपराङ्मुख' हैं। यथा—

आनन्दनिष्पन्दिषु रूपकेषु
व्युत्पत्तिमात्र फलमल्पबुद्धिः ।
योऽपीतिहासादिवदाह साधुः
तस्मै नमः स्वादुपराङ्मुखाय ॥²²

नाट्य का एकमात्र प्रयोजन रसिक को आनन्दरूप रस का आस्वाद कराना है—इस कथन से प्रतीत होता है कि धनञ्जय कर्ण रस की अनुभूति को आनन्दमय मानते हैं।

धनञ्जय रस का सागोपाग विवेचन दशरूपक के चतुर्थ प्रकाश में करते हैं। स्थायीभाव रस है और यह विभाव, अनुभाव, सात्त्विकभाव तथा व्यभिचारी भावों के संयोग से स्थायी भाव आस्वाद योग्य बनता है।²³ इसकी आनन्दमय चर्चणा का प्रमुख केन्द्र रसिक है।²⁴ आस्वाद काव्यार्थ के सभेद से आत्मानन्दसमुद्भव है। यथा—

स्याद काव्यार्थसभेदादात्मानन्दसमुद्भवः ।
विक्रान्तविस्तरक्षोभविक्षेपैः स चतुर्विधः ॥²⁵

31 G J Larson The aesthetic (रसास्वाद) and the religious
ब्रह्मास्वाद Abhinavagupta's Kashmir Saivism Philosophy
East and West, Octo 1976

22 दशरूपक १ ६

23 वही ४ १

24 वही ४ ३८ रस स एव स्वयत्वात् रसिकस्यैव वर्तनात् ॥

तथा १ २ दशरूपानुकारेण यस्य मायम्भिभावकाः ॥

25. वही ४.४३

घनञ्जय रस को 'आत्मानन्द समुद्भव' मानते हैं। आत्मानन्द आनन्दमय ही होता है अतः घनञ्जय की दृष्टि में सभी रस आनन्दमय होते हैं। चूँकि सभी रसों की आनन्दमयता की स्वीकृति घनञ्जय प्रतिपादित करते हैं अतः स्वतन्त्र रूप से करुण रस की आनन्दमयता का तर्कसंगत ब्यथन नहीं करते, परन्तु उनके अनुज घनिक करुण रस की आनन्दमयता का प्रतिपादन काव्यशास्त्र के इतिहास में पहली बार सप्रमाण करते हैं और अनेक हेतु दे कर उसके आनन्दस्वरूप का ब्यथन करते हैं। करुण रस का विवेचन भरतानुप्राणित ही है, नवीन तथ्य नहीं।

घनिक प्रारम्भ से ही यह मानकर चले हैं कि 'भावक रसिक दशरूपको से हृषिण होता है।²⁶ दशरूपक का फल व्युत्पत्ति न होकर 'स्व सवेद्य परमानन्दरूप रसास्वाद' है।²⁷ स्वसवेद्य का अर्थ निरतिशय सुख सविद् रूप है। निरतिशय का अर्थ जिससे बड़कर और सुख नहीं है। इसीलिए वह परमानन्दसर्वातिशयी आनन्द है। इस प्रारम्भिक ब्यथन का निर्वाह और सतर्क उपस्थिति अन्त में घनिक पूर्वपक्ष के साथ प्रस्तुत करते हैं।

विभाव, अनुभाव, सात्त्विकभाव तथा व्यभिचारी भावों के द्वारा जब रत्यादि स्थायीभाव चर्चणा के योग्य होता है, तो वह रस की सजा प्राप्त कर लेता है। नाटक का यह आस्वाद अनुपम आनन्द से श्रेष्ठ श्रेष्ठ होता है। रस का आस्वादक रसिक सामाजिक है। काव्य में भी नाट्यवत् आनन्द सविद् का उन्मीलन होता है। यथा—

'यद्यमानुस्वभावे विभावानुभावव्यभिचारिमात्स्वर्वा बाध्योवात्तरभिगमो पदगित्तर्वा श्रोत्रप्रेक्षकाणामन्विपरिवर्तमानो रत्यादिवक्ष्यमाणलक्षण स्थायी स्वाद्योवरताम् निर्भरानन्दसविदारमतामानीयमानो रस, तो रसिका सामाजिका काव्य तु तथाविद्यानन्दसविदुन्मीलनहेतुभावेन रसवत् ॥'²⁸

आत्मानन्द की अभिव्यक्ति ही स्वाद है।²⁹ यहाँ भी निर्भर पद निरतिशय का वाचक है।³⁰ निर्भर, निरतिशय पदों का श्रेष्ठ प्रयोग हुआ है। यथा—

१ निर्भरानन्द सविदात्मतामानीयमानो रस । ८ १ पर भवगोच

२ काव्यशब्दाना चात्रयव्यतिरेकाभ्या निरतिशयगुणास्वाद्यव्यतिरेकेण³⁰

८ ३७ पर भवगोच

26. दशरूपक १ २ 'यस्य भावका ध्यातारो रसिकादय पाद्यन्ति ह्यवन्ति ॥

27 वही १ ६ 'स्वसवेद्य परमानन्दरूपो रसास्वादो दशरूपार्णो पश्यम् ।

28 दशरूपकावलीक ४ १

29 'स्वादश्च आत्मानन्दाभिव्यक्ति ।

30. भट्टवृत्तिह 'निरतिशयत्वं निर्भरत्वम् ।

३ स च स्वाद्यता निर्भरानन्दविदात्मतामापद्यमानो रस ।

४ ३६ पर भवलोक

घनिक ने रस के परिप्रेक्ष्य में भौतिक पद का प्रयोग न कर केवल इतना कहते हैं कि नाट्य रस लौकिक रस से विलक्षण कोटि का है।³¹ इस पूर्व भूमिका के साथ कहण का आस्वाद सुखमय है, पहले पूर्वपक्षियों की विप्रतिपत्तियों का उल्लेख कर समाधान करते हैं। पूर्वपक्षियों का सार इस प्रकार है।

१ आनन्द प्रवान शृङ्गारादि रसों में काव्यार्थों के समेद से आनन्द की अभिव्यक्ति होती है। यह कथन मनीषीन है परन्तु कहण दुःखरहित होने से उससे आनन्द की अभिव्यक्ति की मान्यता 'आकाशकुमुभवत्' है। अतः कहण रस का आस्वाद दुःखरहित है।

२ कहण रस प्रधान नाट्य प्रयत्न काव्य के देखने सुनने पर सामाजिकों के हृदय में दुःख का ही आविर्भाव होता है जिसके फलस्वरूप अश्रुपातादि होते हैं अर्थात् अश्रु प्रवाह इस बात का प्रमाण है कि कहण रस का आस्वाद दुःखमय है।

३ कहण रस का आस्वाद यदि सुखमय मान लिया जाय तो अश्रुप्रवाह आदि की सार्थकता समाप्त हो जाती है। इसलिए कहणरस आनन्दमय नहीं परितु दुःखरहित रस है। यथा—

'ननु च युक्त शृंगार-वीर हास्यादिषु प्रमोदात्मकेषु काव्यार्थसंभेदादानन्दो दभव' इति। कहणादौ तु दुःखरहितत्वे कथमिवमसौ प्रादुष्यात्।

तथाहि तत्र कहणात्मककाव्यश्रवणात् दुःखाविर्भावोऽश्रुपादादयश्च रसिकानामपि प्रादुर्भवन्ति।

न चैतदानन्दात्मस्त्वे सति युज्यते।³²

उपर्युक्त अनुच्छेद में ऐसा प्रतीत होता है कि घनिक के समय में कहण रस के आस्वाद के सम्बन्ध में मनीषियों में विवादात्मक स्थिति थी। कतिपय रसों की (शृंगार-वीर-हास्यादि) सुखरूपता और कुछ रसों की (करुण-रौद्रादि) दुःखरूपता का प्रतिपादन हो रहा था, जिसकी चरम परिणति और स्वीकृति रामचन्द्र-गुणचन्द्र विरचित 'नाट्य-दपंख' में हुई है।³³ यह विभाज्य-

31 दशरूपकावलोक ४४१-प्रतिपादितप्रकारेण लौकिकरसविलक्षणत्वात् नाट्यरसानाम् ।

32 वही ४४४

33 नाट्यदपंख, ३७ वृत्ति

वादी मत आधुनिकता के सन्दर्भ में समीपस्थ है। सभी रस एक जैसे नहीं हैं। कुछ सुखानुविद्ध हैं, तो कुछ दुःखानुविद्ध। भोजराज भी रसों को सुख-दुःखावस्था रूप मानते हैं।³⁴ रामचन्द्र-गुणचन्द्र 'मुख-दुःखात्मको रसः' मानते हैं, तो भोजराज 'रसा हि मुख दुःखावस्थास्वपा' मानते हैं, परन्तु घनिक ने पूर्व किस आचार्य ने इस प्रकार के मत का प्रकटीकरण किया था, अज्ञात है, क्योंकि अनेक आचार्यों के ग्रन्थों का केवल नाम दोष उपलब्ध है। कुछ भी हो घनिक के समय में विभज्यवादी दल या अर्थात् कुछ रसों की सुखारमकता और कुछ रसों की दुःखात्मकता उन्हें अभिप्रेत थी जिसकी चर्चा घनिक ने प्रस्तुत की है। पूर्वपक्षी के तर्कों का क्रमशः खण्डन कर घनिक कर्ण रस की सुखारमकता का ही प्रतिपादन करते हैं।

१ जिस प्रकार शृङ्गारादि रसों से आनन्द की अभिव्यक्ति होती है उसी प्रकार कर्ण रस से भी आनन्द की ही अभिव्यक्ति होती है। काव्य अथवा कर्ण रस का आनन्द सम्भोग कानीन ताडन-प्रहृगग दन्तच्छदादि क आनन्द के समान दुःखानुविद्ध होने पर भी नितान्त आनन्दमय ही है। शान्तीय शब्दावली में इसे 'कुट्टमित' कहा जाता है। जिसका अर्थ है कि कश-अघर आदि ग्रहण करने पर भी ब्राह्मण क्रोध प्रदर्शन कर्ण वाली नायिका आनन्द-स्तर में अत्यधिक आनन्दित होती है।³⁵

नुभूति होती है—इसमें नेत्रमात्र भी सन्वेह नहीं है। घनिक का कथन इस प्रकार है—

‘सत्यमेतत् । किन्तु तद्गत एवासावन्द सुखदुःखात्मको यथा प्रहरणादिषु सम्भोगावस्थायाम् कुट्टमिते स्त्रीणाम् ।’³⁸

आचार्य विश्वनाथ के अनुसार लोक सभ्य में शोक से शोक की उत्पत्ति होती है, परन्तु अनौकिक विभावन से काव्य का आश्रय प्राप्त कर बन-बासादि से भी सुख हो उत्पन्न होता है। यही कारण है कि अन्य अवसरो पर दग्नाधान, नवसनादि दुःख के कारण होने हैं परन्तु वही सुरत के समय सुखजनक होने हैं। जब शोकजनक कारणों में लोक में ही सुख उत्पन्न होता है तब नाट्य में प्रतीकिक विभावादि होते हैं।³⁹ वास्तव में विश्वनाथ सम्मत कथण रस की आनन्दमयता घनिक का अविकल अनुवाद मात्र है। इसे हम प्रागे भी सिद्ध करेंगे।

२ काव्य का बरुण रस लौकिक कथण से सर्वथा भिन्न प्रकार का होता है। दोनों में साम्यता नहीं है, वैधर्म ही है। समग्र जीवन ही करणादि भावों में परिष्कृत है। कोई भी प्राणी इनसे रहित नहीं है, तारतम्य का अवश्य अन्तर है, किन्तु दैनन्दन जीवन में व्यक्ति समग्र घटनाओं से रस (आनन्द) नहीं प्राप्त करता है। आनन्द-आत्मक अनुभूति नाट्यकाव्य में ही कर पाता है। लोक जीवन की निती कारुणिक घटना को देखकर अतर्पन सर्वथा द्रवित होता है—ऐसी बात नहीं है। कभी-कभी हम उदासीन अथवा तटस्थ भी होते हैं। सभी तो तयागत नहीं हैं कि एक बार मृत व्यक्ति को देखने मात्र में प्रतिक्रिया का बोध हा जाए। आत्मावेश सर्वत्र समान रूप से नहीं होता है और आत्मावेश के अभाव में तन्मयीभवनयोग्यता नहीं होती। यही कारण है कि स्व में अमम्बन्धित परम कारुणिक दृश्यों को देखकर हम अम्पृक्त ही रहते हैं। परन्तु काव्य अथवा नाट्य का कथण रस पठ सुनकर जो अनुभूति होती है, वह सुखमय ही होती है। यही लोकजीवन से कथण रस

38 दशरूपकावलोक पृ २२१

39 साहित्यदर्पण ३ ६ ७

‘ये खलु बरवासादयो लोके ‘दुःखकाणानि इत्युच्यन्ते त एव हि काव्य नाट्यममपिता अलौकिक विभावन-यापारवतया कारण शब्द धाव्यता विहायालौकिकशब्दवाच्यत्व भजन्ते । तेभ्यश्च सुरते दन्तघातादिभ्य इव सुखमेव जायते । अतश्च ‘लौकिक शोक हर्षादिकारणेषु लौकिकशोक हर्षादयो जायन्ते’ इति लोक एव प्रतियोग्यम् । काव्ये पुन ‘सर्वेषुऽपि विभावादिभ्य सुखमेव जायते’ इति नियमान्न कश्चिद्दोषः ।

का विरोधाभास है। लोक जीवन को करण घटना और काव्य का करण रस एक दूसरे से सर्वथा भिन्न हैं। महींपि वाल्मीकि ने कहरण क्रन्दन करती हुई कौञ्ची को नभो-मण्डल पर चक्रवात की भाँति मँडराती हुई देखकर अकस्मात् निम्न श्लोक मुखरित हुआ—

मा निषाद प्रतिष्ठा त्वमगमः शाश्वतोः समा ।

यत्कौञ्चमियुनादेकमवशी काममोहितम् ॥⁴⁰

यह शोकार्त प्रवृत्त श्लोक है। परन्तु सन्तप्त व्यक्ति ऐसा नहीं करता अर्थात् लोकजीवन के दुःख में दुःखी व्यथित रोता है—कविता की रचना नहीं करता। श्रीराम जटायु की काहरणिक स्थिति में भले ही जटायु की घूलि स्व जटाग्रो से दूर करें, परन्तु कविता का प्रस्फुरण नहीं हुआ। वास्तव में शुक के अनुसार लोक-जीवन के परम काहरणिक दृश्यो से जो सहृदय का मन भाद्रं होता है, वह कहरण है।⁴¹ सहृदय द्रुति की सर्वाधिक मात्रा काव्यादि में ही होती है। यदि लौकिक कहरण की भाँति काव्य का करण होगा, तब मैं कोई भी प्रवृत्ति नहीं होगा, बरकि सहृदय सामाजिक की प्रवृत्ति विशेष रूप से कहरण प्रधान काव्य नाटको में हीती है, और वह उन्हे बार-बार पडता है।⁴² यह विशेष प्रवृत्ति ही सचेतस का मपना अनुभव है। विश्वनाथ ने उसे निम्न प्रकार से पल्लवित किया है।

‘कहरणादावपि रसे जायते यत्परं सुखम् ।

सचेतसामनुभव प्रमाणं तत्र केवलम् ॥⁴³

यह तर्क अनुभविता के आधार पर प्रस्तुत किया गया है। इस तर्क का द्वितीय पक्ष लक्ष्य ग्रन्थ है। लक्ष्य ग्रन्थो के आधार पर धनिक यह सिद्ध करते हैं कि कहरणप्रधान ग्रन्थो का आस्वाद आनन्दारमक ही है। कहरण रस प्रधान रामायण, उत्तररामचरितादि महाकाव्यो, नाटको का कहरण रस मानने पर उच्चेद हो जाएगा, क्योंकि पाठक का अभाव होगा। रामायण का प्रधान रस कहरण है—ऐसी आचार्यो का मान्यता है और रामायण सर्वाधिक प्रख्यात, प्रचलित और सबंजनगुलाय तथा सर्वजन बोधगम्य है। भवभूति की अमर कीर्ति पत्राका का मेरुदण्ड ‘उत्तररामचरित’ ही है। इन ग्रन्थो के पठन-पाठन की प्रवृत्ति अधिक दृष्टिगोचर होती है। इन लक्ष्य ग्रन्थो के अनुसार भी

40 रामायण २ १५

41 अभिनवभारती, भाग १ पृ ३१७ (कहरणासप्रकरण)

42 अभिनव, ध्वन्यालोकलोचन, पृ १६४ (चौखम्बा, पाठक, मस्मरण)

43 साहित्यदर्पण ३ ४-५

कहण सुखमय ही है। अनुभविता और लक्ष्य ग्रन्थों के अनुसार धनिक का प्रतिपादन निम्नलिखित है—

‘अयश्च लौकिकात् कर्ण्णात् काव्यकहण । तथा ह्यत्रोत्तरा रसिकाना प्रवृत्तय । यदि च लौकिककठणवद् दुःख्वात्मकत्वमेवेह स्यात् तथा न कश्चित्तत्र प्रवर्तते ।

तत कर्ण्णकरसाना रामायणादीना महाप्रबन्धानामुच्छेद एव भवेत् ॥⁴⁴

विश्वनाथ के अनुसार कोई भी व्यक्ति अपने दुःख के लिए प्रवृत्त नहीं होता है, परन्तु कहण प्रधान काव्य नाटकादि में सभी सहृदय आग्रह पूर्वक प्रवृत्त होते हैं, अतः वे सुखमय हैं। दूसरा तर्क यह भी है कि रामायणादि की दुःखजनक मानना पड़ेगा, जबकि ऐसा नहीं है। यथा किञ्चित्पु यदा दुःखं न क्रोधि स्यात् दुःखमुच्यते । नहि कश्चित्तमेतत् आत्मनो दुःखाय प्रवर्तते । कर्ण्णात्पि च मरुतस्यापि साभिनिवेशप्रवृत्तिदर्शनात्सुखमयत्वमेव उपपत्त्यन्तरमाह—

तथा रामायणादीना भविता दुःखहेतुता । कर्ण्णरसस्य दुःखहेतुत्वे कर्ण्णरसप्रधानरामायणादिरबन्धानामपि दुःखहेतुताप्रसङ्ग स्यात् ॥⁴⁵

वस्तुतः यह लक्ष्यगत तर्क पूर्व प्रदर्शित भट्टनायक का ही है।

३. कहण रस प्रधान नाटकादि के दर्शनादि से जो अश्रुप्रवाहादि होते हैं उसमें कोई दोष नहीं है। इतिवृत्त को सुनकर लौकिक वैक्लव्य के समान काव्य में जो सामाजिको में अश्रु उत्पन्न होते हैं, उसमें चित्र का द्रवित्व कारण है। सहृदय सामाजिक को कहण मुकुमारतर हाने के कारण अधिक प्रभावित आन्दोलित और आकर्षित करता है। इसमें अश्रुपातादि अवश्य होते हैं परन्तु अश्रुगनादि अवश्य होते हैं। नरोद्भव वारि अश्रु है और यह शोध, दुःख और हृष से भी उत्पन्न होता है। यथा—

‘अश्रु नेत्रोद्भव वारि क्रोत्दुःखप्रहर्षजम् ॥⁴⁶

अश्रु सात्त्विक भाव है।⁴⁷ सात्त्विक भावों का सम्बन्ध सत्त्व है। सत्त्व मन प्रभव है और रस की अनुभूति मन से ही होती है। यथा—

‘सत्त्व हि नाम मन प्रभवम् । तच्च समाहितमनस्त्वादात्पद्यत’⁴⁸

‘भावामिनमद्भ्यान् स्थायिभावास्तथा बुधा ।

धास्त्राद्यन्ति मनसा तस्मान्नाद्यरसा स्मृता ॥⁴⁹

44 दशरूपकावलोक पृ. २२१ (अड्यार पुस्तकालय संस्करण)

45 साहित्यदर्पण ३. ४-५

46 वही ३. १३६

47 दशरूपक ४. ६

48. नाट्यशास्त्र प्रथम भाग, पृ. ३७४

49 वही ६. २ (आनुवश्य)

कर्ण रस के आनन्दमय आस्वाद के सम्बन्ध में अश्रुपानादि का यह तर्क घनिक का शब्दावली में निम्न है—

‘अश्रुपानादयश्च इतिवृत्तवर्णनाकण्णनेन वितिपानितेषु लौकिकवैकल्यव्यदश-
नादिवत् प्रेक्षकाणां प्रादुर्भवन्तो न विरुध्यन्ते ।⁵⁰

इस प्रकार अश्रुप्रवाहादि कर्ण रस की आनन्दमयता के बोधक लिंग हैं—ऐसी बात नहीं है। विश्वनाथ आचार्यप्रवर घनिक की कर्ण रस की आनन्दमयता की विचारणा से आकण्ठ मग्न हैं। वे अश्रुपानादि तर्क को इस प्रकार प्रस्तुत करते हैं कि हरिश्चन्द्र आदि की भाँति बृहेशा को देखकर जो सृष्टय का चित्त अश्रुमय हो जाता है वह चित्त के द्रुतत्व के कारण होता है। चित्त के द्रुत होने के कारण केवल दुःखोद्रेक नहीं होता अपितु आनन्दोद्रेक से भी अश्रु निरगल निष्करिणी की भाँति प्रवाहित होन लगते हैं। यथा—

‘अश्रुपानादयस्तद्बद द्रुतत्वाच्चेतसो मता ।⁵¹

उपर्युक्त तर्कों के आधार पर घनिक का निष्कर्ष है कि अन्य रसों की भाँति काव्य का कर्ण रस आनन्दात्मक ही है। यथा—

‘तस्मात् रमान्तरवत् कर्णस्याप्यानग्दात्मकत्वमेव⁵²

परवर्ती काल में अभिनव ने रसों की अलौकिकता का सप्रमाण और युक्तिसंगत स्थापन किया। उनका प्रभाव बाद के आचार्यों में आप्तावित है। मम्मट भी सभी रसों को आनन्दमय ही मानते हैं। ‘सद्य परनिवृत्ति रस है। यथा—

सकलप्रयोजनमोलिभूत समनन्तरमेव रसास्वादन समुद्भूत विगलितवेशा
न्तरमानन्दम् ।⁵³

मम्मट के स्वर में अपना स्वर मिलाने हुए हेमचन्द्र रसास्वादजन्य आनन्द की ही काव्य का सर्वप्रयोजन उपनिषद् भूत कहा है, जो ब्रह्मास्वाद सदा है। यथा—

‘सद्योरसास्वादजन्या निरस्नवेशान्तरा ब्रह्मास्वादमस्मी प्रीतिरानन्द’⁵⁴
है। कम से कम कर्ण रस की आनन्दमयता का प्रतिपादन आचार्य घनिक ने

50 दशरूपकावलोक पृ २२१

51 साहित्यदर्पण, ३ =

52 दशरूपकावलोक पृ २२१

53 काव्यप्रकाश १ २ वृत्ति

54 काव्यानुशासन प्र १ सू १२

करुणरस की ध्यान-दवादी धारा के अनेक मनीषी हैं । विश्वनाथ और घनिक के शिबेचन में तनिक भी पाथव्य नहीं है जसा कि ऊपर प्रदर्शित किया गया है वे रस के स्वरूप के निष्पण के समय रस को 'ध्यानन्दमय' और 'ब्रह्मास्वादसहोदर' प्रतिपादित करते हैं ।⁵⁵ अतः अन्य रसों की तरह करुण रस ध्यानन्दमयी सविद् है ।

भरत कृत नाट्यशास्त्र वृद्धिपूत्र है, परन्तु इसके भी पूर्व तैत्तिरीय उपनिषद् में रस को ब्रह्म माना गया है तथा उसे प्राप्त कर ध्यानन्दित होने की बात कही गयी है । यथा—

'रसो वै स । रस ह्येवाय लब्ध्वाऽऽनन्दो भवति ५५

पण्डितराज जगन्नाथ इस वेदवाक्य को प्रमाण मानकर रसों को ध्यानन्दमयता का उद्घोष करते हैं ।⁵⁷

इस प्रकार करुण रस की सुखात्मकता पर विह्वल दृष्टि डालने पर ऐसा प्रतीत होता है कि उपनिषद् से इसका प्रादुर्भाव होता है । भट्टनायक स्वतंत्र चिन्तन के द्वारा इस पर सजीविनी का कार्य करते हैं क्योंकि उनके पूर्व यह प्रश्न सुप्त-प्राय था । घनिक का चिन्तन नितान्त मौलिक और प्रेरणाप्रद रहा बड़े ही सशक्त शब्दों में प्रस्तुत किया है । उसकी सार्वभौमिक मान्यता को छोड़कर यदि विमर्श किया जाए तो ऐसा स्पष्ट प्रतीत होता है कि सचमुच घनिक धीघनिक आघाय थे और करुण रस का अस्वाद सम्बन्धी देन अपूर्व, अनुपम और अनुमोदित है ।

55 साहित्यदर्पण ३ २

56 तैत्तिरीयोपनिषद्, २ ६

57 रसगंगाधर प्रथम ध्यानन पृ ८० (चौखम्बा संस्करण)

आनन्दानुभूति और करुणारस

प्रो० विश्वनाथ भट्टाचार्य

कवि और दार्शनिक में एक मौलिक अन्तर मान लेना आवश्यक है। दार्शनिकों के प्रति पूर्ण श्रद्धा रखने हुए भी यह कहा जा सकता है कि वे जगत् को जागतिक दृष्टि से नहीं देखते हैं अपितु तात्त्विक दृष्टि से जगत् का विवेचन करते हैं। यह विवेचन यथार्थ होने पर भी सामान्य मनुष्य के अनुभव का अनुयायन विषय नहीं बन पाता। इसलिए तत्त्व को हृदयङ्गम करने के लिए तपस्या तथा सूक्ष्मातिमूकम विवेचन शक्ति की अपेक्षा होती है। 'ब्रह्म सत्यं जगन्निष्पत्त्या' या 'अहं ब्रह्मास्मि' आदि वाक्य कहने तथा समझाने में जितना भी मरन क्यों न हो, अनुभव करने के लिए कितना कठिन है यह सचेतन मनुष्य मात्र के लिए समझना कठिन नहीं है।

इसके विपरीत कवि जगत् को ही प्राधान्य देता है, जागतिक जीवन को उसकी सीमाओं सहित स्वीकारता है और जीवन समुद्र में पड़े हुए लोगों के प्रति प्रसीम सहानुभूति लेकर उनका जीवनालेख्य प्रस्तुत करता है। महाकवि कालिदास ने क्या देखा था ?

'कुत्र का कन्यका इलाह्य पतिमाप्नु तपस्यति,
गान्धर्वं विधिनोढा वा पत्या रुढ विसर्जिता,
राजान के शौर्यवीर्यं दयाधर्मसमुज्ज्वला
मातृभूमिं तमुद्धरय शौर्यस्थाने अतिच्छिद्यन्,
कश्च यक्ष पराधीन प्रियाविरहकातरौ
विलपन् याचते मेघ गिरा मर्मस्पृशा पुन —।

और इन्हीं की हृदयवेदना को वाणीरूप दिया। वे अगर निपट दार्शनिक होते तो मिथ्याभूत जगत् के इन असार तथ्यों की ओर ध्यान नहीं देते। इसीलिए कान्ममार्ग के श्रेष्ठतम उद्गाता आचार्य आनन्दवर्धन ने घोषणा की¹

शृङ्गारी चेत् कवि काव्ये जात रसमय जगत् ।
स एव वीतरागश्चेत् नीरस सर्वमेव तत् ॥

1. ध्वन्यालोक, ३ ६१ (वृत्ति)

'शृगारी के तात्पर्य को इस प्रसंग में भरत के निर्देशानुसार ममभङ्गा चाहिए—'यथा यत् किञ्चिच्चलोके शुचि मेघ्य दर्शनीय वा तच्छङ्कगारेणोप मीयते । यस्तावदुज्ज्वल वेप स शृगारवानित्युच्यते ।'² जागतिक जीवन के प्रति उसकी सारी सीमाओं सहित, गभीर अनुराग, एक प्रकार की प्रतिबद्धता ही कवि को शृगारी बनाती है, उसे मानव हृदय की छूने का अधिकार सौंपती है । यही कवि की रसदृष्टि है । जगत और जीवन के प्रति य? रस-दृष्टि ही कवि की मौलिक संपद है और जिस कवि की दृष्टि जितनी गम्भीर है उसी अनुपात में उसका कवित्व देश काल के बन्धन को जीतने में समर्थ होता है ।

कवि और कविदृष्टि की इस विलक्षणता को ध्यान में रखकर ही कवि-कृतियों में कृष्ण और उससे होने वाली आनन्दानुभूति की चर्चा की जा सकती है । कवि चूँकि जीवन का पुजारी है अतः वह कृष्ण की उपेक्षा कथमपि नहीं कर सकता है । जिस कटु सत्य को भगवान् बुद्ध ने दीर्घ सपस्या के पश्चात् अनुभव किया था उसे कवि जीवन के प्रति पदक्षेप में अनायास देखता है और दिखाने को बाध्य होता है । कवि के पात्र कितनी स्वाभाविकता के साथ बोल उठते हैं—

'यात्रा त्वेषा यदविमुच्येह वाप्य

प्राप्तानुभवा याति दुष्टि प्रसादम् ।'³

'सुख हि दुःखान्यनुभूय शोभते धनान्धकारोऽधिव दीप-दर्शनम् ।

सुखान्तु यो याति मरो दरिद्रता घृत शरीरेण मृत स जीवति ॥'⁴

'यास्यत्यत्र शकुन्तलेति हृदय सस्पृष्टमुस्कण्ठया

कण्ठ स्तम्भितबाष्पवृत्तिकलुपश्चिन्ताजड दर्शनम् ।

वदन्त्य मम नावदीदृशमहो स्नेहादरःशोकस

योऽयन्ते गृहिण कथं नु तनयाविश्लेषदुःखं नवं ॥'⁵

'स्नग्नि यदि जीवितापहा हृदये निहिता क्व न हन्ति माम् ।

विषमभ्यमृतं क्वचिद् भवेद्मृतं वा विषमोऽश्वरेच्छया ॥'⁶

'दुःखसंबेचनायं व रामे चैतन्मपितम् ।

मर्मोपधानिनि प्राणैर्वञ्जकीलापित हृदि ॥'⁷

2 नाट्यशास्त्र ६ ४५ पृ ३००

3 स्वप्नवासवदत्त, ४ ६

4 मृच्छकटिकम् १।१०

5 अभिज्ञानशाकुन्तल ४ ८

6 रघुवध ८ ४६

7 उत्तररामचरित १ ४७

और यद्यपि 'गतामृतगतासूक्ष्म तानुशीघ्रित पण्डिता' तथापि कवि का सत्य कितना मार्मिक है—

पूरोत्पीडे तडागस्य परोवाह प्रतिक्रिया ।

शोभेसोक च हृदय प्रतापरेष धारणे ॥⁸

लौकिक शोक की यह जयगाथा कवि ही गा सकता है, दार्शनिक नहीं।

भरत ने एक स्थल पर कल्याण प्रादि चार रसों की मौलिकता नहीं मानी है। उनका कथन है—

शृङ्गारादि भवेद हास्यो रीडातु कल्याण रस

वीरास्त्रेधाद्भूतोत्पत्तिर्बानरसाच्च मयानर ॥⁹

सभी दृष्टियों से परमोदार सिद्धान्तकार मुनि भरत का यह यथन श्रुते प्रक्षिप्त मान्यता है। कल्याण की बेबन रीट मात्र का कर्म मानना सर्वथा अपौरुषिक है। वस्तुतः इसके विररीत यह भी कहा जा सकता है—'रीटोऽपि कल्याणोद्भव'। अभिमन्युवध का प्रसंग यहाँ स्मरणीय है। महाभारत तथा भास के दूतघटोरकच उभयत्र इस निश्चित कल्याणभाव से प्रज्वलित का श्लेष ही उद्दीप्त होता है और वह प्रतिज्ञा कर बैठता है—

'क्य सूर्वेऽन्तमप्रान्ने निहृनिष्पामि तानहम्'¹⁰

हास्य की भी शृंगारमात्र का कार्य कहना प्रसंगत होगा। रतिभाव के साथ प्रसन्न हास्य का भले ही सम्बन्ध हो किन्तु सवत्र यह सत्य नहीं है। कौतुकहास्य के एक उदाहरण से यह स्पष्ट होगा। कहा जाता है कि चण्डिका का प्रतिम स्वाधीन शासक सिराजुद्दौला दो मोलवियों की घामने-सामने खड़ा कर दोनों की दाढ़ी बाँध देते थे और फिर उसके नाक में सूपनी लगवाते थे। न खींकने की प्रवृत्ति इच्छा के साथ वस्तुस्थिति के प्रचण्ड विरोध से जो हास्य यहाँ स्वतः उद्भूत होता है वह निश्चय ही शृंगारजनित नहीं कहा जा सकता। इन रसों के गौण स्वरूप (Secondary character) को लेकर सहृदयों की विचार करना चाहिए।

सहजात प्रतिभा के धनी कवि-नाट्यकार जीवन से ही अपना पाठ लेते हैं और इसीलिए हर देव में और हर भाषा के कवि शोक दुःख के नीत को ही सबसे मधुर रूप में गाते हैं। इतना तक कि प्रादिभूत शृंगार की महता मानकर भी हमारे देश के प्रेमी कवि कह उठता है—

8 उत्तररामचरित ३:२६

9 नाट्यशास्त्र ६:३६

10 दूतघटोरकच २६

‘सगम विरहवितकै वरमिह विरहो न सगमस्तस्या ।
सगो सैव तथैवा त्रिभुवनमपि तन्मय विरहे ॥’

जिस देश में ‘शोक इत्योक्तत्वमागत’ कहा करण रस के प्रति कविगण जागरूक नहीं थे ऐसा सोचना सर्वथा विषम भ्रान्ति है। शोक के स्थायी कहण ही मानव जीवन की पूर्णता देने वाला है। इसके विषय में भी कहा जा सकता है— ‘मलिन मपि हिमाशोर्लक्ष्म लक्ष्मी तनोति’।

तीन कवियों के करणप्रसंगों का सामान्य निर्देश करने से स्पष्ट होगा कि संस्कृत के कवि जीवन के सत्य से मुख मोड़ लेने वाले अवास्तव कल्पना विलासी नहीं थे। भास ने पुत्रशोक से दशरथ की मृत्यु प्रतिमा नाटक में दिखाई है। भरत कथित ‘दृष्टजन विप्रयोग-रूपी विभाव, अध्रुपातन परिदेवन मुखशोषण आदि आदि अनुभावों तथा निर्वेद ग्लानि-चिन्ता-ओत्सुक्य’ से लेकर मरण तक के व्यभिचारिभावों से परिपुष्ट यह शोक वास्तविक पुत्रशोक का अनुभव न करने वाले को भी अवश्य रुला देगा। अननुभूत पुत्रशोक मनुष्य भी जो विलाप करता है यही रस की लोकोत्तरता है और लौकिक कारण तथा कार्यों की विभावानुभावकता है।

मन्द मुस्कान के साथ कही गई होने पर भी चारुदत्त की यह गम्भीर उक्ति—

‘दारिद्र्य शोचामि भव तमेवमस्मन्धुरीरे सुहृदित्युषित्वा ।

विष-नदेहे मयि म दमाग्ये ममति चिन्ता षव गमिष्यसि त्वम् ॥¹¹

हृत्सर्वस्व अथच उदार स्वाभिमानी हृदय के शोक की अनुपम अभिव्यक्ति है।

धीवर से अङ्गुरीयक प्राप्ति के बाद शकुन्तला स्मृति के लौटने के अनन्तर दुष्यन्त की मन स्थिति निःसंशय शोकावह है। कालिदास ने दुष्यन्त की इस मन स्थिति को अत्यन्त सूक्ष्मता तथा सहृदयता के साथ उपनिबद्ध किया है। पुनरपि शकुन्तला प्राप्ति तक यहा दुष्यन्त की अभिव्यक्ति कर्णरस का ही पोषक है यगो रस अवश्य शृंगार है पर वृष्ट अङ्क में तो कर्ण को ही प्रधान मानना पडता है।

भवभूति न भी राम का चित्रण कर्णरस प्रधान ही किया है—

अस्तं क्हापनकुरङ्गविनीलदृष्टे—

स्तस्या परिस्फुरितगर्भं सरालसाया ।

ज्योत्सनामपीव मृदुवालमृणालकल्पा
कल्याण्णिरङ्गलतिका नियतं विद्युत्ता ॥¹²

तथा—‘देव्या सृग्यस्य जगतो दादश परिवत्सर’ ।
प्रणष्टमिव मामापि न च रामो न जीवति ॥¹³

ऐसा कहने वाले राम को शृगारी नायक नहीं कह सकते । वाल्मीकि जब अपनी नाट्यकृति का अभिनय करा कर वास्तविक सीमा को फिर से राम को समर्पित करते हैं तब भले ही यह कहण विप्रसम्भ शृगार का रूप ले ले, तत्पूर्व तक मालम्बन आदि की दृष्टि में कहण का ही साम्राज्य है । हम वस्तुस्थिति को जानते हैं इस आधार पर नाटकीय पात्रों के स्थायिभाव का निरूपण संभव नहीं है, नाटक में चित्रित स्थिति के अनुसार ही इसका निर्णय करना पड़ेगा । राम के लिए सीता सर्वथा विद्युत्त है अतः राम के भाव अवश्य कल्याणधित है । कहणान्त रामायण की कथा को मिलनान्त बना कर भी महाकवि भवभूति ने कहण की जो प्रधानता दिखाई है—वही वस्तुतः उनकी कविप्रतिभा की अनन्य साधारण विलक्षणता है, ‘उत्तरे रामचरिते भवभूतिविशिष्यते’ इस महदयोक्ति का बीज है ।

संस्कृत नाटक जब तक उत्कर्ष दशा में रहा तब तक उनमें मानवीय भावों का सफल प्रतिबिम्बन हुआ है और उनमें मृत्यु जीवन से एकाग्ररूप से जुड़ा हुआ कल्याणभाव भी अपनी द्विचित्र पूर्णता लिए शृष्टिगोचर होता है । सफल नाट्यकार या कवि केवल ‘शास्त्रस्थितिसंपादनेच्छया’ कुछ नहीं करते, रसव्यवित्तव्यपेक्षा ही उनके लिए नियामक होता है । मुख्य तथा गौण वृत्त के बारे में रामचन्द्र-गुणचन्द्र का यह वक्तव्य इस प्रसङ्ग में भी योजनीय है—
‘इह तावत् न निसर्गंत किञ्चिन्मुखमङ्ग वा, किन्तु बहुष्वपि फलेषु कवि-
गंस्यास्पन्तपुत्कर्ममभिप्रेति तत्फलमिष्टम् ।’¹⁴ जीवन के जिस स्वरूप को कवि उपस्थित करना चाहता है उसमें जहाँ-जहाँ कल्याण की प्रासंगिकता है वहाँ पर संस्कृत के कवि निष्ठा के साथ कल्याण का चित्रण किया है— इसके अनेक उदाहरण नाटकों में उपलब्ध होते हैं ।

कल्याण और त्रासदी को लेकर एक समस्या है । संस्कृत साहित्य में कल्याण का अभाव नहीं है, अभाव है कल्याणत का । इस अभाव के लिए विलाप करना व्यर्थ है । जीवन में कल्याण के महत्त्व को मानकर भी भारतीय कवि ने शोक में जीवन का पर्यवसान नहीं स्वीकारा है । यही भारतीय शक्ति है । मृत्यु से

12 उत्तररामचरित ३२८

13 तत्रैव ३३३

14 नाट्यदर्पण ११० वृत्ति

खण्डित होने पर भी मर्त्य जीवन को अमृतत्व के अधिकारी मानने की प्रबल आस्था ही इस वनिष्ठ आशावाद का बीज है। हमें स्मरण रखना चाहिए कि नाट्य की उत्पत्ति के मूल में समाज कल्याण की भावना ही निहित ही है। 'रामादिवत्प्रवर्तिनव्यम्, न रावणादिवत्' इस उपदेश को अभिव्यञ्जित करने का सकल्प दोनों ढंग से पूर्ण हो सकता है—राम की विजय दिखाने से या रावण की मृत्यु को प्राधान्य देकर। पूर्वोक्त पन्था को भारत ने अपनाया और परवर्ती को ग्रीस ने। नामदी हो, पर उसमें भी नैतिक आदर्शों की विजय हुई है, इसे नहीं भूलना चाहिए।

करुणरस से आनन्द की अनुभूति कथो होती है—यह प्रश्न भी विचारणीय है। आचार्य विश्वनाथ की उक्ति सुपरिज्ञात है—

करुणादावपि रसे जायते यत्पर सुखम् ।
सचेतसामनुभव प्रमाण तत्र केवलम् ॥

स्वानुभवप्रमाण ही साहित्य का सबसे बड़ा प्रमाण है। इस प्रसङ्ग में भरत का उदात्त वक्तव्य स्मरणीय है—

लोको वेदस्तथाध्यात्म प्रमाण त्रिविध स्मृतम् ।
वेदाध्यात्मपरदार्येषु प्रायो नाट्य प्रतिष्ठितम् ॥
वेदाध्यात्मोपपन्न तु शब्दच्छन्द समन्वितम् ।
लोकसिद्ध भवेत् सिद्ध नाट्य लोकात्मक तथा ॥
न च शक्य हि लोकस्य स्थावरस्य चरस्य च ।
शास्त्रेण निर्णय कर्तुं नावच्छेष्टा विधि प्रति ॥
नानाशीला प्रकृतय शीले नाट्य प्रतिष्ठितम् ।
तस्मात्लोकप्रमाण हि विज्ञेय नाटयोक्तृभि ॥¹⁶

नाट्य को लोकात्मक घोषित करते हुए आचार्य भरत ने लौकिक जीवन और लौकिक अनुभव पर बल दिया है। लौकिक अनुभव की आधारशिला पर प्रतिष्ठित नाट्य सूक्ष्म और दुःख दोनों को उपस्थित करता है और दोनों से सहृदयों को तृप्ति का अनुभव होता है।

करुणभावना से परिपूर्ण दृश्य देखने से चित्त की दृष्टि होती है—इस सत्य को सामान्य मानव से साहित्यशास्त्री तक मानते आए हैं। 'करुणे विप्र-

15 साहित्यदर्पण ३ ४-५

16 नाट्यशास्त्र २५ १२ २३

सम्भे तच्छान्ते धातिशयान्वितम्—आचार्य मानन्दवर्धन की उक्ति है। चित्त की द्रुति में कल्याण का विलक्षण सामर्थ्य अनस्वीकार्य है।

कष्ट और पीडा के दश्य से मानन्द क्यों होता है—इसका कारण स्वानुभव के प्रतिरिक्त भी दूडा जा सकता है। कवि हिस नहीं होते, न सामाजिक निष्ठुरहृदय, फिर भी पुत्र शोक में विलाप करने वाले का दुख उन्हें मानन्दित करता है—यह सत्य है। इसका अन्यतम मुख्य कारण प्रीचित्यबोध है। पीडा जहाँ प्रीचित्यप्राप्त है वहाँ न्याय के विजय से दर्शक उल्लसित होता है और प्रतीचित्यपूर्ण पीडा से विषाद का अनुभव करता है। कवि के द्वारा सायंक ढग से प्रतिपादित होने पर हर्ष और विषाद रूपी दोनों प्रतिक्रियाओं का परिणाम सुख भी नहीं, दुख भी नहीं अपितु मानन्द होता है। सुख दुख, प्राणा निराशा, जय पराजय—ये सभी पदार्थ द्वन्द्वचर हैं, एक के बिना दूसरा नहीं होता। इनकी सापेक्षता लौकिक जीवन का प्रतिष्ठित सत्य है। इसीलिए निर्द्वन्द्व होने का उपदेश गीता में स्वधृतया दिया गया है। रसास्वाद के अवसर पर सहृदय की आत्मसचेतनता क्षीणतम हो जाती है और वे सुख-दुख के प्रत्यक्ष अभिघात के पात्र नहीं रहते। विलक्षण चित्तवृत्ति के कारण वे मानन्द का अनुभव करते हैं। मानन्द चित्त की निर्द्वन्द्व स्थिति है। सुख-दुखादि के द्वन्द्व के अना-मगतत्व से होने वाला अनुभव मानन्द में पर्यवसित होता है। जब तक मनुष्य अपने आप को, अहं को नहीं भूलता तब तक उसे मानन्द नहीं प्राप्त होता है। रसास्वाद का पहला शर्त है विगलितवेद्यान्तरता, उसी से मानन्द की स्फूर्ति होती है।

सायंक काव्य और नाटक श्रोता और दर्शक को उसी धरातल पर पहुँचा देता है जहाँ सुख-दुख के अनन्त वैविध्य की वेदिका पर मानन्द विराजमान रहता है।

कवि अपनी लोकोत्तर प्रतिभा से यथावस्थित मानव-जीवन का हो, अपने प्रीचित्यबोध को शिरोधार्य कर, ऐसा आनेत्य प्रस्तुत करता है जो वास्तविक होता हुआ भी लोकोत्तर होता है, दुखशोक से अनुरञ्जित होता हुआ भी विद्वान्तवेद्यान्तर मानन्द की अनुभूति कराता है। कवि तपस्वी वदव्यास ने कहा है—

सुखं वा यदि वा दुःखं प्रियं वा यदि वाप्रियम् ।

प्राप्तं प्राप्तमुपासीत हृदयेनापराजितम् ॥

सभी महाकवि तभी सफल होते हैं जब वे सुखदुखादि के भावतंत्र के ऊपर विजयी होने वाले अपराजित हृदय की जयगाथा प्रस्तुत करते हैं। कल्याण की

पारम्यन्तिक सफलता भी इसी में है कि मानव के जीवनाकाश के काले बादल के रूप में वह भले ही घेर लें पर चिरकाल के लिए बलिष्ठ भाशावाद के पूर्ण-चन्द्र को प्राच्छादित न करें। हम हमारे उन सभी कवि नाट्यकारों के प्रति श्रद्धा से नतमस्तक हैं जिन्होंने कथण के वास्तविक चित्रण के द्वारा मानव-जीवन के चिरकालिक महत्त्व का दिग्दर्शन कराया है।

TREATMENT OF PATHOS IN BHĀSA

Dr S P Narang

Bhasa, the earliest playwright in Sanskrit Literature needs a special attention because he is not only of a historical value but served as a background for the most mature dramatist Kālidāsa as he is acknowledged by him. The naturalness in the dialogues and sentiments of Bhasa made a number of scholars argue that the works attributed to Bhāsa are written by Chakryars for stage. Not falling in the controversy and taking the works ascribed to Bhāsa as genuine, I shall try to deal with his pathetic expressions.

Style The pathetic expressions of Bhasa are expressed in a speedy language and consistency in the sentiment¹. It consists of not only emotional expressions but contains a number of logical expressions as well². Sometimes it is expressed not by words but only by an inferable position in which Bhasa throws his audience to realize themselves. He explains only the outer physical position and leaves the rest to his audience to cherish in accordance with the intensity of their subjective feelings³. The suggestion is through pitiable words and gestures as well e.g. tears⁴. The use of abusive language in anger

-
- 1 अविमारक—I 5 (after) कौञ्जायन —तत प्रदृतेषु प्राकृतजनेषु हाहाकारमात्रप्रतीकामु स्त्रीषु समाहितनिहितेषु सुपुत्र्येषु उद्यानगताना सर्वोपकरणाना परीक्षणाय मुहूर्तंब्याक्षिप्ते मयि च नीतिगुप्त सहस्रैव स्वामिदारिकाया यानमेव प्राप्त स हस्ती ।
 - 2 प्रतिमा—III 21-22
 - 3 *ibid* IV 14 (after) देव्य —(अबगुण्ठनमपनयन्ति) जात ! एषा नोऽवस्था ।
 - 4 चारुदत्त—III 16 (after)
विदूषक —एषा वाचा दुःख रक्षित्वाऽश्रुभि सूचयित्वा गता । भो ! इदम् ।

particularly when it is uttered for the heroes who killed an innocent in the battlefield creates a sympathy for the deceased innocent youngman ⁵ Vocative objectives by an elderly person expressing the erstwhile glory of a king fallen in pitiable condition create a serious sympathy and pathos in the pathetic situation of the drama. The personal relationship of the person, in pitiable condition creates an intense situation of pathos for the person uttering the words although it does not create a serious situation of sympathy for the villain ⁶ The sympathetic state of the dearest relations e.g. sons and wife of the hero make the situation more grave ⁷

The pathos is expressed a number of times through the imageries of natural objects viz. the sun, the earth, the trees, mountains and imagery of infatuation of the whole world ⁸ It is expressed through the pathetic instincts also e.g. thirst ⁹ Instead of describing the pathetic condition of his grief-stricken

5 दूतघटोत्कच—I 17 निघृणात्मनाम् कथं न पतिता भुजा

6 ऊरुभङ्ग—40 (after)

घृतराष्ट्र—पुत्र दुर्घोषन ! अष्टादशाक्षीहिलीमहाराज क्वामि एहि पुत्रशतज्येष्ठ !

7 *ibid* राजा—भो ! सर्वावस्थाया हृदयसन्निहित पुत्रस्नेहो मा दहति and utterance of the queens
हा हा ! महाराज (ऊरु 44 after)

8 अविमारक—IV 4

अत्युष्णा ज्वरिते च भास्करकरंरापोतसारा मही
यक्ष्मार्ता इव पादपा प्रमुपितच्छाया दवाग्न्याश्रयात् ।

विक्रोशन्त्यवशादिवोच्छ्रितगुहा व्याप्तानना पर्वता
लोकोज्य रविपाकनद्रुहदय गयाति मूर्छामिव ॥

Also—*ibid* IV 5

लिम्पन्ति रुक्षपवना सिकताग्निचूर्णं सस्वेदयन्ति च नगा पर्यं पलाशं ॥
दावर्द्धर्षीकृततनु स्रवतीव भास्वान् प्रादित्यपाकचलित फलतीव लोक ।

9 प्रतिमा—III 10

अयोध्यामटवीभूता पित्रा भ्रात्रा च वज्रिताम् ।

विपासार्तोऽमुघावामि क्षीणतोया नदीमिव ॥

Some of these agonies are expressed by Bhāsa in social perspective. A poor man feels obliged by the wealth of his wife which is her exclusive property (Stridhana) and feels himself thrown in pitiable condition because the acceptance of the wealth from the wife was condemned in Bhāsa's times¹⁵. A man is thrown in a pathetic condition due to his faithlessness (Kṛtaghnatā)¹⁶.

Bhāsa manifests pathos through the intervention in one's possessive instinct (e.g. children as the possessive instinct for the father) and being devoid of this property one is bewildered¹⁷. It may be interpreted through the affectionate element for the family as well where one feels a separation and disregard from the members of the family. This state of helplessness creates the situation for pathos¹⁸. The bewilderment

15. चारु०—III 17-18 मयि द्रव्यक्षयक्षीणे स्त्रीद्रव्येणानुकम्पित ।
अथंत पुरषो नारी या नारी सार्धंत पुमान् ॥

and अथेपु काममुपलभ्य मनोरथो मे
स्त्रीणा धनेष्वनुचित प्रणय करोति ।
माने च कार्यकरणे च विलम्बमानो
धिग्भो ! कुल च पुरुषस्य दरिद्रता च ॥

16 प्रणिमा— III 15 It is expressed through the word Kṛtaghnatā itself

अन्वास्यमानदिचरजीवदोषं कृतघ्नभावेन विडम्बयमान ।
मह हि तस्मिन् नृपती निपन्ने जीवामि शून्यस्य रथस्य मूल ॥

17 Ibid , II 5 रामेणापि परित्यक्तो लक्ष्मणेन च गर्हित ।
अयशोभाजन लोके परित्यक्तस्त्वयाऽप्यहम् ॥
—शून्यमिदं भो ! न मे कश्चित् प्रतिवचनं प्रयच्छति ।

18 Ibid , I 30 श्रुत्वा ते वनगमनं बहुसहाय
सोभ्रात्रव्यवसितलक्ष्मणानुयात्रम् ।
उत्थाय क्षितिरेणुहृषिताङ्ग
काम्पान्द्विरह, द्रव्येणानुकम्पित, चीरुं, ।

Also II 1 काञ्चुकीय — एष हि महाराज सत्यवचनरक्षणपर
गच्छन्तमुपावर्तयितुमशक्त पत्रविरहदोषाग्निना दग्ध-
हृदय उन्मत्त इव बहु प्रलपन् समुद्रगृहके शयान ।

is generated due to the absence of a particular object (e.g. exile of Rama). The situation is created not only through human beings but also through the bewilderment of the animals who are presented as restrained over their natural instincts viz. hunger and thirst and share the same pathetic situation due to the intense affection for the object¹⁹. The creation of the pathetic situation has been made through fear also by the afraid tender characters e.g. Vasantasenā being chased by Śakara wins the sympathy of the audience due to a favouritism for the good and a hatred against a villain particularly when she expresses her helplessness and he does not pay any heed to the situation. The horror created by an elephant crushing the women and their attendants and the cries emerging therefrom (Ha ha-kāra) creates a sympathy for the helpless victims²⁰. The expression of sympathy for the helpless enemy although created by the fault of blood-relations generates the sense of pity not only for the deceased but also for the person sympathizing with the situation²¹. The separa-

19 प्रतिमा—II 2

काञ्चुकीय —अहो नु खलु रामनिगमनदिनादारम्य शून्येवेयमयोध्या
सलक्ष्यते—

नागेन्द्रा यवसाभिलाषविमुक्ता सास्रेक्षणा वाजिनो
हेषाशून्यमुखा सर्वद्वन्द्वनिताबालारच पौरा जना ।
त्यक्ताहारकया मुदीनचदना क्रन्दन्त उर्ध्वेदिता
रामो याति यया सदारसहजस्तामेव पश्यन्त्यमी ॥

20 भविमारक—IV (प्रवेशक)

नलिनिका—एष खलु सबत्सरोऽतिक्रान्त भर्तृदारिकाया भविच्छिन्न-
सुखसम्भोगेन रति कृत्वा । अस्माक पुनर्गोष्ठीजनस्योत्तरकुरुसवास
सवृत् । अद्य पुनर्महाराजेन विदित एष खलु वृत्तात् इति अत्वा
सीदतीव शरीरम् । भर्तृदारिका च सज्जामयमवनरभिताड्यमाना
सन्तापेन मुग्धापगतचेतनेव सवृत्ता । एष खलु प्राप्तादो निर्वापितदीप
इव मे प्रतिभाति । तेन भर्तृदारकेण विरहिताया ममैकमपि हृद्य-
श्रीतिकर न जातम् *and चार० I 15 after ,
भवि० I 5 after

21 दूतघटोत्कच—I 36

न ते प्रिय दु खमिद ममापि यद्भ्रातृनासाद् व्यथितस्तवात्मा ।
इत्य च ते नानुगतोऽयमर्थो मत्पुत्रदोषात्कूपणीकृतोऽस्मि ॥

tion in love is an important factor for the manifestation of pathos in Bhāsa. In his opinion on the deep rooted love creates agony circuit in the intensity of the reflections made on the object and tears are the only remedy for its release from the agony²² Previous memories of the events generate agony on looking at an object related to memories or listening to any sound related to the event. Imaginative concepts about a beloved particularly in helpless state makes the lover think of all the vital activities imagined to be performed in helplessness. Particularly infatuation is its climax. Any breakage or intervention in look creates agony, physical expressions and pathos. It creates self abasement and a desire not to live. The intense love of this type has also been depicted by Bhasa as an element for pathetic sentiment. Instead of describing it in clear words he has expressed it through the imagery of the Sun or a number of times through direct physical reactions and mental agony²³

22 स्वप्नवासवदत्त IV 6

दुःखं त्यक्तुं बद्धमूलोऽनुरागं स्मृत्वा स्मृत्वा याति दुःखं नवत्वम् ।
यात्रा त्वेषा यद् विमुच्येह वाष्पं प्राप्तानृण्या याति बुद्धिं प्रसादनम् ॥

23 (i) Ibid, VI 1 2

ततो मोहप्रत्यागतेन वाष्पपर्यकुलेन मुखेन भर्त्रा भणितं दृष्ट्वासि
घोषवति । सा खलु न दृश्यते इति ।

Also VI 3

चिरप्रसुप्तं कामो मे वीणया प्रतिबोधितं ।
ता तु देवी न पश्यामि यस्या घोषवती प्रिया ॥

(ii) अविमारक IV 2

ह्रीता भवेत् प्रेम्भजनप्रवादीर्भिता च राज्ञा दृढसन्निरुद्धा ।
वाष्पाविला मामनवेक्षमाणा मोहं व्रजेत् रात्रिषु किं करिष्य ॥
अथ तु मानसं शरीरं च दुःखं सहामिदं मे प्रतिभ्रान्ति ।

(iii) Ibid, IV 3

त्यक्त्वा तां क्षणमपि वञ्चितोऽस्मि जीवन्
कण्ठोज्यं क इह भवेत् कृतघ्नभावः ॥

Remembrance of the virtues of the king by his son and attendants express the pitiable condition of the persons remembering ²⁴ Bhāsa himself has enumerated the memory as one of the causes of agony resulting in tears ²⁵ Similar pathetic memories are found at the time of Rāma's exilement,²⁶ death of Meghanāda²⁷ and in the love-situation of Vāsavadattā ²⁸

Disturbance of calmness by mental conflicts is one of the

(iv) अविमारक—II 1

अथापि हस्तिकरशीकरशीतलाङ्गी
बाला भयाकुलविलोलविपादनेत्राम् ।
स्वप्नेषु नित्यमुपलभ्य पुनर्विबोधे
जातिस्मर प्रथमजातिमिव स्मरामि ॥

(v) Ibid, II २

दृष्टिस्तदाप्रभृति नेच्छति रूपमन्यद्
बुद्धिं प्रहृष्यति विषोदति च स्मरन्ती ।
पाण्डुत्वमेति वदन तनुता शरीर
शोकं व्रजामि दिवसेषु निशासु मोहम् ॥

24 प्रतिमा—IV 22

25 Ibid IV 6 फलानि दृष्ट्वा दर्भेषु स्वहस्तरचितानि न ।
स्मारितो वनवास च तातस्तत्रापि रोदति ॥

26 Ibid, IV 3 (before) and IV 3

भरत—क्व तत्रभवान् ममार्यो राम । क्वासौ महाराजस्य प्रतिनिधि ।
क्व मन्निदर्शनं सारवताम् । क्वासौ प्रत्यादेशो राज्यलुब्धाया कौकेय्या ।
क्व तत् पात्र यशस । क्वासौ नरपते पुत्र । क्वासौ सत्यमनुव्रत ।
Also—Ibid, IV. 18 (after)

सीता—रुदन्तमार्यपुत्र पुनरपि रोदयति तात ।

27 Ibid, V 13-14

28 (1) स्वप्नवासवदत्त I 15 (after)

इह तया सह हसितम्, इह तया सह कथितम्, इह तया सह पर्युषितम्,
इह तया सह कुपितम्, इह तया सह शयितम् * इत्येव त विलपन्तम् *

(ii) Ibid, IV 1 कामेनोज्जयिनी गते मयि तदा कामप्यवस्था
गते **षष्ठं शर पातित ।

causes of pathetic situations in Bhāsa²⁹ The tender objects being destroyed by fierce things generate pathos³⁰ Another pathos generating technique of Bhāsa is a depiction through contrast Rama was being coronated which immediately resulted in his excitement Having thought that the king shall go to jungles the sacred water for installation ceremony (*Abhishekodaka*) was converted to tears (*Mukhodaka*), the fine royal dress was converted to birch-bark dress (*Valkala*) and the blessings of the public changed to curses (*dhuk*)³¹

A contrast in the qualities and characteristics when compared before pitiable condition and after it, creates pathetic situation The hands of Sita were tired by carrying a mirror

(111) स्वप्नवासवदत्त I 12 after

ब्रह्मचारी—ततस्तस्या शरीरोपमुक्तानि दग्धशेषाण्याभरणानि
परिष्वज्य मोहमुपगत (रोदिति खल्वियमार्या) महीतलपरि-
मपंगपामुलपाटलशरीर—हा वासवदत्ते ! हा अवनतिराजपुत्रि !
हा प्रिये ! हा प्रियशिष्ये !

29 Ibid , IV 5

अनेन परिहासेन व्याक्षिप्त मे मनस्तथा ।

30 Ibid , V 2 ता पदमिनी हिमहृतामिव चिन्तयामि ।
and VI 13

अस्य स्निग्धस्य वर्णस्य विपत्तिर्दारुणा कथम् ।

इह च मुग्धमाधुर्यं कथं दूषितमग्निना ॥

31 प्रतिमा—I 5 (before)

यद्येव न तदभिपेकोदकं मुखोदकं नाम ।

Also I 6 (before)

सीता—तर्क्याभ्यास्यपुत्रेणाभणित्वा किञ्चिद्दीर्घं नि स्वस्य महाराजस्य
पादमूलयो पतितम् ।

Also I 7

शत्रुघ्नलक्ष्मणगृहीतघटेऽभिपेके छत्रे स्वयं नृपतिना रुदता गृहीते ।

सम्भ्रान्तया किमपि मन्थरया च कर्णे राज्ञा शनैरभिहितं च न चास्मि
राजा ।

but are being hardened together with wild creepers ³²

In the opinion of Bhasa the pathetic instincts can be pacified if an object desirable to one's mind and resembling one which is the cause of generation of pathos is acquired. But it aggravates if the cause of agony is repeated ³³

Objects of Pathos The object of Bhasa may be classified twofold (i) External pitiable objects creating pathos (शरीर), (ii) Mental torture (मानस)

External Pitiable condition prevailing in villain does not attract sympathy intensively although it is executed by the hero with his unethical conduct (e.g. breakage of thighs of Duryodhana by Bhīma particularly when he was dragging himself on the earth). But the same situation has created a different mental reaction on Dhṛtaśāstra and Gandhari ³⁴. A few general statements about economic status of a person e.g. poverty, attract sympathy for a poor man ³⁵. An affection for separated mother is one of the objects ³⁶. The appreciation of a few crucial instances (e.g. the second marriage of the husband) create deeper pathetic situation to the person related to

32 प्रतिमा—V 3

योऽस्या कर भ्राम्यति वर्षणोऽपि स नैति सेद कलश बहुत्या ।
कष्ट वन स्त्रीजनसौकुमार्यं सम लताभि कठिनीकरोति ॥

33 स्वप्नवासवदत्त० V 2

रूपश्रिया समुदिता गुणतदप युक्ता
लब्ध्वा प्रिया मम तु मन्द इवाद्य शोक ।
पूर्वाभिघातसरुजोऽप्यनुभूतदु ख
पद्मावतीमपि तथैव समर्थयामि ॥

34 ऊरुभङ्ग 30 भीमेन भित्त्वा सभयव्यवस्था गदाभिघातघातज्वरोर । भूमौ भुजाम्बा परिकृप्यमाण स्व देहमर्धोपरत वहामि ॥ and also 35 (after)

बलदेव —घृतराष्ट्र गान्धारी च—शोकाभिभूतहृदयश्चकितगतिरित
एवाभिवर्तते ।

35 चारु० I 3 सुखात्तु यो याति दशा दरिद्रता स्थित शरीरेण मृत स जीवति ।

36 स्वप्नवासवदत्त० VI 9 मम प्रवासादु सार्ता माता कुशलिनी ननु ।

it although they are not expressed through words in details³⁷

Conventional physical decoration (e.g. ekavanti); concentration on the beloved with tears in eyes are the objects of description³⁸ Full sympathy in physical and mental actions makes the situation more pathetic³⁹ In love, in separation, a series of actions pertaining to abandonment of cosmetics, food, giving up the social activities, long sighs, irrelevant talks, absent-mindedness, superfluous laughter, weeping in loneliness, pretext of illness, slender body, yellowish appearance etc. are depicted by Bhāsa⁴⁰

Bhāsa has enumerated a number of causes for the creation of self-abasement resulting in pathos. The death of the king, exilement of Rāma, agony of Bharata and the whole family without a head are the causes of a full gloom of the situation⁴¹ A similar atmosphere of the creation of pathos

37 स्वप्नवासवदत्त III

वासवदत्ता—एतदपि मया कर्तव्यमासीत् । अहो अकरणा खल्वीश्वरा
 .. अहो अस्थाहितम् । आयंभुशोऽपि नाम परकीय सवृत्त ।

38 अभिषेक II 8, II 17 (11)

39. स्वप्नवासवदत्त—I 14 अनाहारे तुल्य प्रततरुदितसामवदन

40 अविमारक० II 4 (after)

घात्री—अहो सङ्कटता कार्यस्य । सा तदाप्रभृति सुमनावराणं
 नेच्छति, आहार नाभिलषति, न रमते गोष्ठीजनेन, दीर्घं निश्चसिति,
 असम्बद्ध कथयति, कथितं न जानाति, गूढं हसति, विविक्ते रोदिति,
 रोगमपदिशति, तन्वी भवति, पाण्डुभाव गच्छति ।

Also III (before 1)

कुरङ्गी—को तु खल्वभूतपूर्वो रोगश्चिन्त्यमानो मामुन्मादयति । सुमना-
 वराणं नेच्छति । न तुष्यति गोष्ठ्या । इदमपि दाशुण मनोहर च ।
 नलिनिके ! किमेतत् ।

Also V 3

उष्णं श्वसिति तन्वङ्गी सर्वतः प्रेषते मुहुः ।

नेत्राभ्यां वाष्पपूर्णाभ्यां किन्तु कर्तुं व्यवस्थिता ॥

41 प्रतिमा० IV 18

नरपतिनिघन भवत्यवास भरतविपादमनाथता कुलस्य ।

बहुविधमनुभूय दुष्प्रसह्यं गुरा इव बह्वपराद्धमायुषा मे ॥

in the words of Bharata ' We are enjoined with defame Rama with birch bark , the king with death , full Ayodhya with constant tears , Laksmana with deer , mothers with agony in separation from their sons , daughter-in-law with exhauster and the words of public with fierce fires ''⁴²

Tears in a number of characters are described by Bhasa which emerge through pitiable situations⁴³ The tears of Dhanañjaya on the death of Abhimanyu resulted in anger who pledged for self immolation The full situation makes the atmosphere tensional for the appreciators of the play⁴⁴ the body as if burnt by disasters The friction in wounds create sympathy⁴⁵ In wrath the delicacy of Sita has been converted to the activities of a she serpent⁴⁶ Sauntering of the king in jungle with a miserable condition creates a sympathetic attitude not only in the heart of Bhishma in Pañcaratra but equally in the mind of the audience⁴⁷

Intensive mental torture gives birth to suicidal tendency through senselessness⁴⁸ or loss of vigour which results in

42 प्रतिमा III 17

वयमयक्षसा चीरेस्त्रायो नृपो गृहमुत्सुना
प्रततरदितै कृत्स्नायोध्या मृगं सह लक्ष्मण ।
दमिततनया शोकेनाम्बा स्नुषाध्वपरिधर्मं
धिगिति वचसा चोप्रेणात्मा त्वया ननु योजिता ॥

43 स्वप्नवासवदत्त IV 6 प्रतिमा I 6 29, अभिषेक I 9 16

44 दूतघटोत्कच—I 26 (after)

45 प्रतिमा—VI 16, प्रतिज्ञा योगचरायण I 8

46 प्रतिमा IV 2

विचेष्टमानेव भुजङ्गमाङ्गना विधूयमानेव च पुष्पिता लता ।
प्रसह्य पापेन दशाननेन सा तपोवनाद् सिद्धिरिवापनीयते ॥

47 पञ्चरात्र—I 34 37

48 अविमारक—IV 6 किमनेन जीवन्मरणं । विस्रजयिष्याम्यात्मानम्
अभिमानमोहान्महापयो विस्मृत ।

Also अवि०—IV 7, 12

भो ! को नु क्षत्वयम् । अथवा स्वप्नोऽयं भवेत् । न ह्यहं सुप्तः आ

psychological situations which attracts the sympathy in natural way from the audience. His style consists of the accurate pathetic conditions which are expressed in descriptive style figurative style or through imageries. Almost in all his dramas this sentiment has found expression. Both physical and psychological analysis are found in Bhasa. So he is very successful in the expression of pathos and prepared a firm ground of pathetic expression for late playwrights.

मृच्छकटिक में करुण अभिव्यञ्जना

डॉ० राजेन्द्रनाथ शर्मा

करुणा को काव्य की जननी स्वीकार किया गया है। दुःख के सवेग से ही उत्तम कृतियों की सृष्टि होने के कारण क्रीञ्चवध के शोक से सन्तप्त महर्षि बाल्मीकि ने चिरस्थायी रामायण जैसे उपजीव्य भाद्र काव्य की रचना की। आनन्दबधन ने इस तथ्य को स्वीकार करके ही ये शब्द कहे हैं—

रामायणे हि करुणो रस स्वयमाधिकविना भूत्रित 'शोक
श्लोकत्वमागत' इत्येववादिना। (ध्वन्यालोक, ४)

यही नहीं ध्वन्यालोककार ने यह भी अनुभव किया है कि मन की भारता ही अधिक माधुर्य का कारण बनती है—

माधुर्यभारता याति यतस्त्राधिक मन। (ध्वन्यालोक, २)

आधिकवि जिस करुण दृश्य को खोजते ही रहे उसे राम के उत्तर जीवन के सीता परित्रागरूपी आच्छन्न करुण दृश्य का परिनिरीक्षण कर भवभूति ने उत्तररामचरित में करुण रस का प्राधान्य स्पष्ट शब्दों में प्रतिपादित किया है—

एको रस वहण एव निमित्तभेदाद्
भिन्न पृथक पृथगिवाभ्रयते विवर्तान्।

भावर्तबुद्बुदतरङ्गमयान्विकारा—

नम्भो यया सलिलमेव हि तत्तमस्तम् ॥ उत्तरराम० ३ ४७

करुण रस ही एकमात्र रस है, अन्य रस उसी के प्रकाशान्तर रूप हैं। जिस प्रकार एक ही जल अनेक प्रकार के भेंवर, बुद्बुद और तरंगों के रूप में बदलता हुआ एक ही दशा में बना रहता है वैसे ही करुण रस के अन्य सभी रस भेदमात्र हैं। इसी कारण उत्तररामचरित में आदि से पर्यवसान तक कवि ने करुण रस का प्रचुर प्रयोग किया है।

सूत्रक ने मृच्छकटिक को शृ गारमयी रचना बनाते हुए भी करुणोत्पादक दृश्यों का संयोजन कर नाट्य कुशलता का सुन्दर परिचय दिया है। ये कारुणिक दृश्य शृ गार रस के आधक रूप में न होकर उसके पोषक रूप में विद्यमान हैं।

करुणरस का स्थायिभाव शोक होता है । शोक इष्टनाशादिजन्य वैकल्य चित्तवृत्ति होती है—

इष्टनाशादिनिश्चेतोवैकल्य शोकशब्दभाक् (सा० द० ३१७)
पुत्रादिवियोगमरणादिजन्मा वैकल्यव्याख्याचित्तवृत्तिविशेष शोक ।
(र० ग० पृ० १६१)

यही शोक इष्टजनवियोग, विभवनाश, वधवन्धन, देशनिर्वासनादि भावों से परिपुष्ट होकर करुणरस रूप को प्राप्त होता है ।

घनञ्जय ने इष्टनाश तथा घनिष्टाप्ति इन दोनों को करुण रस का विभाव माना है ।

इष्टनाशादिनिष्टाप्तौ शोकात्मा करुणो तु तम् (द० ह०, ४८१)

अधुगात, परिवेदन, मुखशोष, वैवर्ण्य, सस्तगात्रता, विस्वाद्य स्मृतिसोप, स्तम्भ तथा प्रलयादि करुण रस के अनुभाव होते हैं । जन्होंने ही निर्वेद, ग्लानि, विन्ता, श्रोतसुक्य, आवेग, मोह, धम, भय, विषाद, दैन्य, अपाधि, जहता, उन्माद, अरस्मार, त्रास, भ्रालस्य तथा मरणादि व्यभिचारी भाव तथा स्तम्भ, वेपथु, वैवर्ण्य, अथु एव स्वरभेदादि सात्त्विक भाव करुण रस के परिपोषक भाव कहे हैं । (ना० शा०, पृ० ३१७)

नाटय-नास्त्र में करुण रस के तीन भेद किये गये हैं—घर्मोपघातज, घर्षापचयोद्भव एव शोककृत—

घर्मोपघातजश्चैव तघर्षापचयोद्भव ।

तथा शोककृतश्चैव करुणस्त्रिविध स्मृत ॥ (६७८)

शोक के चित्रण से सहृदयो को करुण रस का आस्वादन हुआ करता है । मृञ्जुकटिक के प्रारम्भ में ही घर्षापचयोद्भव नामक करुण का भेद दृष्टि-गोचर होता है । इस में चारुदत्त के वैभवनाश तथा दरिद्रावस्था का करुण चित्रण हुआ है । चारुदत्त की यह दशा घन के अपरध के कारण में ही उपस्थित हुई है । नाटक में स्पष्टत उन्नेख हुआ है कि चारुदत्त ने प्रभूत दान किया और वह दरिद्र हो गया । इस दरिद्रता रूपी अभिशाप के कारण ही उसे अनेकानेक दुखों का सामना करना पड़ा । इसी अक मे अत्यधिक दुखी हो कर और लम्बी सास लेकर चारुदत्त अपनी दयनीय दशा का दर्शन करता हुआ कहता है कि मेरे जिन घर की देहलियों पर (शाली हुई) वलि, हम और सारसों के भुण्डो के द्वारा पहले खाई जाकर लुप्त कर दी जाती थी आज उगे हुए तृणाङ्कुरो से युक्त उन्हीं देहलियों पर कीड़ों के मुख द्वारा खाये बीजो की अञ्जलि गिरती है । मैंने भी चारुदत्त की दरिद्रता से व्यथित होकर अपना शोक अभिव्यक्त करता हुआ कहता है कि—हा अबस्ये तुल्यसि । कहा तो

वह चारदत्त के घर पर बतने वाले पकवानो को लाया करता था और कहा भव वह पालतू कबूतर की तरह यहा बहा भटक कर बसने के लिए यहा आ जाता है । उसकी यह भुंभुन्नाहट वस्तुतः कल्याणजनक है ।

निर्धनता जनित शोक से प्रसन्न चारदत्त निर्धन ब्यक्ति को मृतक की तरह बतलाता है और मृत्यु को निर्धनता से बढ़कर समझता है क्योंकि मृत्यु मे प्राणी कम कष्ट को प्राप्त करता है जबकि निर्धनता उसे कभी न समाप्त होने वाले दुःख को प्रदान करती है ।

दारिद्र्यान्मरणाद्वा मरणं मम रोचते न दारिद्र्यम् ।

अल्पवलेन मरणं दारिद्र्यमनन्तकं दुःखम् ॥ (१११)

इसमें उसकी विह्वलता, प्रोत्सुक्ता उसके स्पन्दन, उसके इन्दन की कहण तान भङ्गन हो रही है । दरिद्रता की स्थिति मे अतिथि चारदत्त को अनुगृहीत नहीं करते हैं और मित्रो की मित्रता भी शिथिल हो गई है । इस सन्ताप से चारदत्त अन्दर ही अन्दर जल रहा है परन्तु वह करे तो क्या करे ।

सत्यं न मे विमदनाशकृतास्ति चिन्ता

भाग्यकमेण हि धनानि भवन्ति यान्ति ।

एतच्च मा वदति मष्टयनाश्रयस्य

यत्सौहृदादपि जनाः शिषिषीभवन्ति । (११३)

नायक निर्धन व्यक्ति की दुर्दशा का मार्मिक, तथा हृदयस्पर्शी वर्णन करते हुए कहता है कि दरिद्रता से मनुष्य लज्जा को प्राप्त होता है, लज्जा को प्राप्त (भक्ति) तेज से अष्ट (तेजरहित) हो जाता है, तेजहीन घपमानित होता है, अनादर से ग्लानि को प्राप्त हो जाता है, ग्लानि युक्त शोक को प्राप्त होता है, शोकाकुल ब्यक्ति को विवेक त्याग देता है, विवेकगून्य नाश को प्राप्त हो जाता है । अहो निर्धनता सब आपदाघो का निवास स्थान है ।

दारिद्र्याद्भ्रियमेति ह्योपि गतं प्रभ्रियते तेजसो

निस्तेजा परिभूयते परिभयान्निर्वेदमापद्यते ।

निर्विण्णं शुचमेति शोकविहिनो बुद्ध्या परित्यज्यते

निर्वृद्धि क्षयमेत्यहो निर्धनता सर्वपादामास्पदम् ॥ (११४)

दूसरे अंक मे सबाहक की दुर्दशा चित्रित की गई है जिसमे मायुर उससे दस सुवर्ण सिक्को का तकाजा कर रहा है । सबाहक सिर चकराने के कारण भूमि पर गिर पड़ता है और मायुर तथा अन्य जुगारो उसे बहुत पीटते हैं । सबाहक की पिटाई से दर्शक के मन में उसके प्रति दया भाव धाना स्वाभाविक है । इस कहणोत्पादक रस्य को देखकर मन में दूतक्रोडा के प्रति घृणा उत्पन्न

होती है। राजमार्ग पर सवाहक माथुर को घन देने के लिए अपने को दस सुवर्णों में बेच रहा है परन्तु उसे खरीदने वाला कोई नहीं है। दुर्दुरक का जोशंक्षीण उत्तरीय गरीबों के जीवन की भांकी प्रस्तुत करके उनके प्रति सहानुभूति उत्पन्न कराता है। राज्यसत्ता की छत्रच्छाया में शूर लम्पटता पनपती है, धार्मिक धून झीझा विलसती है, शिष्ट सभ्रान्त व्यक्तियों का जीवन एव सम्मान संकटापन्न हो जाता है। इसमें धर्मोपघातज कष्ट भावना विद्यमान है। चेट के द्वारा आभूषणों की चोरी के विषय में सूचना प्राप्तकर चोरी के शोकभार को सहन कर सकने में स्वयं को असमर्थ पाती हुई घृता मूर्छित हो जाती है। उसकी कष्ट वातावरण 'भगवन्कृतान्त पुष्करपत्र पतितजलविन्दुचञ्चलं श्रीडसि दरिद्रभाग्यमापयेयं' हृदय को निश्चय ही द्रवित कर देने वाली है। शबिलक के यह वतलाने पर कि यह आभूषण चाण्डल का कहा जाता है मरुतिका तथा वसन्तसेना चाण्डल के सम्बन्ध में अनिष्ट की कल्पना कर मूर्छित हो जाती है। और पुन कहती है—साहसिक, न खलु त्वया मम कारणाद् इदमकार्यं कुर्वता तस्मिन् गृहे कोऽपि न्यापादित परिततो वा। यह दृश्य तथा अन्य दृश्य कष्ट रस को उयजना करते प्रतीत होते हैं।

शकार वसन्तसेना का गला घोट देता है और वह मूर्च्छित होकर गिर पड़ती है तो विट ने जो शोक से सन्तप्त होकर शब्द कहे उनमें तो कष्ट भावना की सुन्दर अभिव्यञ्जना रष्टिगोचर होती है—

दाक्षिण्यादकवाहिनो विगलिता माता स्वदेश रति-

र्हा हालकृतभूषणे सुवदने त्रीशरसोद्भासिनि ।

हा सौजन्यनिदि प्रहासपुनिने हा मादशामाथये

हा हा नश्यति मन्मथस्य विपणि सौभाग्यपण्याकर । (८ ३८)

विट का कष्ट विलाप करते हुए अश्रु बहाना अनायास ही हृदय को छू लेने वाला है।

नवें अंक में शकार द्वारा चाण्डल पर वसन्तसेना की हत्या का आरोप लगाने पर न्यायाधीश इस बात पर विश्वास नहीं करता परन्तु वीरक के न्यायालय में प्रवेश स क्षिति और भी जटिल हो जाती है। वीरक उद्यान से लौटकर यह वननाता है कि वहाँ एक स्त्री मरी पड़ी थी तो न्यायाधीश का धम सकट गहरा हो जाता है और वह दर्शकों की सहानुभूति तथा दया का पात्र बन जाता है। वह कहना है—मरे योऽन्यवहार कितना विषम है। उसे धिक्कार है। श्रितनी ही सूक्ष्मता से देखता हूँ उतना ही सकट बढ़ता जाता है। मेरी बुद्धि कीचड़ में फँस बैल के समान पगु बन गई है। विवश होकर चाण्डल को घामन से उतारने की माग माननी पड़ी। इतना ही

नहीं जब उसे मार गीट में मंत्रेय की सीख में वन-तमेना का स्वर्ण भाँड नीचे गिर पड़ता है तो ग्यायाधीश को भी बाध्य होकर चारुदत्त को अपराधी स्वीकार करना पड़ता है। निर्दोष चारुदत्त के विरुद्ध जाते हुए प्रमाणों से दर्शकों का मन कर्ण से आप्लावित हो जाता है।

नवें अंक की समाप्ति तक सम्पूर्ण वातावरण दुःख एवं शोक से घाटं बन गया है। इसी नैराश्य एवं अनिश्चय की प्रवस्था में अन्तिम अंक के प्रारम्भ में चारुदत्त बध्य की वेशभूषा में चाण्डालों के द्वारा उज्जयिनी की सड़को पर जुलूस में ले जाया जा रहा है। सम्पूर्ण नगरी शोक से विह्वल हो उठी है और नर-नारियों के नयनों से आँसुओं की धाराएँ विगलित हो रही हैं जिससे बादलों के प्रभाव में ही वर्षा का दृश्य उरस्थित ही गया है। सम्पूर्ण दृश्य अत्यन्त कारुणिक है और धीरे-धीरे कारुणिक से कारुणिकतर बनता जा रहा है। चारुदत्त के प्रति लोगों की सहानुभूति गहरी होती जा रही है।

नगरीप्रबानभूते वध्यमाने कृतान्तात्तया ।

किं रोदित्यत्तरिक्षंभयबाजभ्रं पतति वज्रम् । (१० c)

न च रोदित्यत्तरिक्षं नैवानभ्रं पतति वज्रम् ।

महिलासमूहमेघान्निपतति नयनाम्बु धारामि ॥ (१० d)

अन्यत्र चाण्डालों से दानी चारुदत्त को एक दान माँगना पड़ रहा है—

भो स्वजातिमहत्तर इच्छाम्यहं नयन सकाशात् प्रतिग्रहं कर्तुम् ।

अपने पुत्र रोहमेन को देने के लिये उसके पास यज्ञोपवीत के प्रतिरिक्त कुछ अन्य वस्तु नहीं बची है।

“दे पुत्राय प्रवच्छामि (धारमानमवलोक्य यज्ञोपवीतं दृष्ट्वा) आ इदं तावदस्ति मम च” ।

यह प्रथम मभाङ्गती के मन में कर्ण का उत्पन्न करना है। इसमें अधिक कर्ण दृश्य क्या होगा कि अपने ही मुख से चाण्डालों की धोपणा दोहरानी पड़ रही है कि उसने वसन्तसेना को मारा है।

चारु०—भो भो पीरा ! मया खलु नृशसन... ।

शकार —व्यापादिता

चारु०—एवमस्तु

मंत्रेय और रोहमेन चाण्डालों से प्रायना करते हैं कि वे चारुदत्त के बदले में उन्हें मार डालें। रोहमेन विलाप करने हुए कहता है—अरे ये चाण्डाली कुत्र मम पितरं नयत । व्यापाद्यस्तं माम् । मुञ्चत पितरम् । इस प्रकार की प्रार्थना

विदूषक भी करता है—भो भद्रमुखा । मुञ्चत प्रियवपस्य चारुदत्तम् । मा व्यापादयत । चाण्डालो के समक्ष पुत्र तथा मित्र का चारुदत्त के छुड़वाने के लिए गिहगिहाना वातावरण को और भी अधिक कष्ट बना देता है ।

मार्ग में चारुदत्त को देख रही भीष्म को हटाते हुए चाण्डाल कहते हैं—
कि पश्यत सत्पुरुषमयशोवशेन प्रनष्टजीवाशम् । अपकीर्ति के कारण जिसके जीवन की आशा नष्ट हो गई है ऐसे इस सत्पुरुष को क्या देखते हो । यह सुन कर चारुदत्त के साथ-साथ सहृदय भी दुःखी होते हैं ।

चारुदत्त को दोष-मुक्त कराने के विफल प्रयत्न वाला स्थावरक चेट विवश हो कर कष्ट स्वर में कहता है कि बासता ऐसी बुरी है कि सत्य का भी किसी को विश्वास नहीं करा पाती । भायं चारुदत्त इतना ही मेरा सामर्थ्य है । स्थावरक का यह शोक दर्शकों में कष्ट भाव जागृत कराने में समर्थ है ।

शकार चाण्डालों से आग्रह करता है कि चारुदत्त के द्वारा धोपणा न करने पर उसको डण्डे से पीट-पीटकर यह धोपणा करवाओ । चाण्डाल भी उसे पीटने के लिए उद्यत होता है । तब चारुदत्त दुःखी होकर कहता है कि मुझे मरने का भय नहीं है परन्तु लोकापवाद की अग्नि मुझे जलाती है जो यहाँ मुझे कहना है कि मैंने बसन्तसेना को मारा है । जब शमशान का नीभस् एव भयावह दृश्य उपस्थित हो जाता है तो चारुदत्त निराश हो जाता है और कहता है—हा, हतोऽस्मि मन्दभाग्यः । उसके यह शब्द पाठक को त्रस्त एव एकदम दुःखविह्वल बना देते हैं । पीठ नीचे करके लेटे हुए चारुदत्त के वक्ष पर चाण्डाल की तलवार गिरने को प्रतीक्षा वाला दृश्य अत्यन्त कारुणिक है ।

आर्या घृता पति की मृत्यु को निश्चित मानकर जलसी चिन्ता में प्रवेश करने जा रही है—इस सवाद को सुन कर चारुदत्त मूर्च्छित होकर गिर पड़ता है और साथ ही दर्शकों की चिन्ता बढ जाती है । उधर रोहसेन को हटाते हुए चितारोहण के लिए आतुर घृता वातावरण को और भी अधिक कष्टामय बना देती है ।

इस प्रकार दशम अंक में प्रदर्शित निराशा, वेदना, चिन्ता, उद्विग्नता और आत्तविस्था से कारुणिकता को सान्द्र एव निविड बनाने में समर्थ हुई है । अतः यह सच है कि शूद्रक ने करुण भावना की सफल अभिव्यजना कर मृच्छकटिक प्रकरण में काव्य सौन्दर्य की अभिवृद्धि की है ।

मुद्राराक्षस में करुण प्रसंग

डॉ० (श्रीमती) राज त्रिवेखा

मानव आत्मज्ञान से ही शाश्वत आनन्द प्राप्त कर सकता है । परन्तु आनन्द की खोज में भटक कर मानव इन्द्रियायंजन्य सुख को आनन्द समझ बैठा और यहीं से उसके दुःखों का प्रारम्भ हुआ । अधिक से अधिक भोगों का उपभोग भी उसे आनन्द न दे सका, अपितु उसकी तृष्णा व असन्तोष को उसी प्रकार बढ़ाने लगे जैसे अग्नि में डाली गई घी की आहुति अग्नि को बढ़ाती है ।¹ मनीषियों के चिन्तन के फलस्वरूप दुःख ससार का अन्तिम सत्य माना गया है ।

सभी कुछ दुःख है

इस ससार में सब दुःख ही दुःख है । अप्राप्त की प्राप्ति व प्राप्त की सुरक्षा दुःखप्रद है । भगवान् बुद्ध ने चार आर्य सत्य प्रतिपादित किये— दुःख, दुःखसमुदाय, दुःखनिरोध, तथा दुःखनिरोधगामी मार्ग । उन्होंने दुःख के स्पष्टीकरण में कहा—जन्म, बुढ़ापा, मरण, शोक, रुदन, मन की खिन्नता दुःख है । अप्रियसयोग, प्रियवियोग भी दुःख है । इच्छा करने पर जिस पदार्थ या व्यक्ति को नहीं पाता, तो भी दुःख है । सिक्खों के गुरु नानक साहब ने भी कहा—नानक दुखिया सब ससार । शापनहाँ का भी यही मत है । वे कहते हैं² “कल्याण की प्रत्येक दशा, सन्तोष की प्रत्येक अनुभूति अपने रूप में निषेधात्मक है ..किसी जीवन की प्रसन्नता का माप उस जीवन के मोद एवं प्रसन्नता से नहीं हो सकता बल्कि उस परिमाण से है जहाँ तक वह वेदनामुक्त हो चुका है ।”

1 न जातु काम कामानामुपभोगेन शाम्यति ।

हृषिया कृष्णवर्त्मव भूय भूयोऽभिवर्धते ॥

2. “Every state of welfare, every feeling of satisfaction is negative in its character, that is to say, it consists in freedom from pain, which is the positive element of existence. It follows, therefore, that happiness of any given life is to be measured not only by its joys, pleasures, but the extent to which it has been free from suffering” — Complete Essays of Schopenhauer, translated by T. B Saunders, V. 5

दुःखानुभूतिजन्य शोक से कविता की उत्पत्ति

दुःखानुभूति जन्म से ही प्रारम्भ हो जाती है। नवजात शिशु भी रोकर चीखकर हाथ पैर फेंककर प्रपना दुःख अभिव्यक्त कर देते हैं जबकि हुसना, क्लिन्कारी मारना आदि प्रसन्नतासूचक क्रियाएँ बालक जन्म के कुछ समय बाद ही सीखना है। दुःखानुभूति से शोक उत्पन्न होता है व शोक से कविता। आदिकवि वाल्मीकि ने जब काममोहिन क्रौञ्च का वध देखा तो वे प्रति दुःखी हुए और उनके मुख में अपूर्व कविता निस्सृत हुई जो श्लोक छन्द में निबद्ध थी।³ कविवर मुमिधानन्दनपन्त भी यही कहते हैं—

वियोगो होगा पहला कवि आह से उपजा होगा गान।

उमडकर आँसों से चुपचाप, वही होगी कविता जनजान।

संस्कृत साहित्य के प्रसिद्ध नाटककार महाकवि भवभूति ने तो केवल करण रस को ही रस कहा है तथा अन्य सभी रसों को उसकी तरंग, बुदबुद व आवर्त माना है।⁴ करण रस में जितनी हृदय की व्यापक सहानुभूति व आर्द्रता सम्भव है उतनी अन्य रसों में नहीं, तथा रसानुभूति का मूल आधार ही सहानुभूति व हृदय की आर्द्रता में है। उसी के द्वारा पाठक पात्रों से तादात्म्य स्थापित कर रसास्वाद करता है। वह पात्रों के सुख-दुःख को अपना ही सुख-दुःख समझने लगता है। करण रस से परिपूर्ण कविता पढ़कर उसका हृदय करुणा से आप्लावित हो जाता है।

भारतीय आचार्यों के मत में करण रस :—

आचार्य भरत के अनुसार इष्टवध दर्शन से अथवा प्रतिकूल वचन श्रवण इत्यादि विशेष भावों से करण रस उत्पन्न होता है।⁵ अश्रुपात, रोदन, मोह-प्राप्ति, विलाप, दीवन्दिता आदि द्वारा करणरस का अभिनय होना चाहिए।⁶ वे आगे कहते हैं—शोक श्वायिभाव से करण रस उत्पन्न होता है। यह श्वाप, क्लेश, इष्टनाश, वियोग, वैभवाश, वध, बन्धन, विप्लव, विनाश, दुःखप्राप्ति, आदि भावों से उत्पन्न होता है। अश्रुपात, विलाप, मुख सूखना, विवर्णता, अग सिधिलता, दीर्घ श्वास प्रश्वास, स्मृतिलोप, आदि अनुभावों द्वारा इसका अभिनय करना चाहिए। निर्वेद, रजानि, बिन्ता, प्रीत्युक्त्य, आवेग, भ्रम, मोह,

3 शोक श्लोकत्वमागत — रामायण, बाल० ५

4 एको रस करण एव विमित्तभेदात्—उत्तररामचरित।

5 इष्टवधदर्शनाद्वा विप्रियवचसा सश्रवाद्वापि।

एभिर्भावविशेषैः करणरसो नाम सम्भवति ॥ भरत नाट्यशास्त्र ८ ६२

6 तस्वनवदितैर्मोहागमैश्च परिदेवितैर्बिलपितैश्च।

अभिनेय करणो रसः देहायासाभिघातैश्च ॥ वही ६.६३

श्रम, भय, विषाद, दैन्य, व्याधि, जडता, उन्माद, अपस्मार, त्रास, भ्रालस्य, स्तम्भ, वेपथु, विवर्णता, अश्रु, स्वरभेद आदि इसके व्यभिचार हैं ।⁷

काव्यादर्शकार दण्डी तथा दशरूपककार धनञ्जय ने लगभग इसी प्रकार से करुणरस का विवेचन किया है । सरस्वतीकठाभरण में भोज ने कहा है—

मूर्च्छा व विलाप उत्पन्न करने वाला, मृत्यु के लिए मन को प्रेरित करने वाला तथा चित्त में दुःख उत्पन्न करने वाला रस करुण रस है ।⁸

कविराज विश्वनाथ ने करुण रस का विस्तृत विवेचन करते हुए इसका वर्ण व देवता भी बतलाया है । शोच्य भ्रालम्बन व दाहादि को उद्दीपन बताते हुए उन्होंने अनुभावो की भरत-प्रदत्त सूची में भूमिपतन को भी जोड़ दिया है ।⁹

पडितराज जगन्नाथ ने पुत्र-वियोग अथवा पुत्रमृत्यु जन्य दुःख को शोक कहकर पुत्रमृत्यु को भी विभाव मान लिया ।¹⁰

सक्षेपत करुण रस के विभाव विभिन्न आचार्यों के मतानुसार हैं—त्रिय-वियोग, गिरपतारी, प्राणदड, रोग, पुत्र आदि की मृत्यु, शत्रुभय, क्लेश, क्षाप, इष्टनाश, वैभवनाश, विनाश, दुःखप्राप्ति, अनिष्टप्राप्ति, इष्टवध दर्शन, इष्टदाह, दर्शन, व प्रतिकूलवचन श्रवण, निर्वेद, ग्लानि, स्मृति, चिन्ता, औत्सुक्य, धावेग भ्रम, मोह, श्रम, भय, विषाद, व्याधि जडता उन्माद, अपस्मार, त्रास, भ्रालस्य, स्तम्भ, वेपथु, विवर्णता, अश्रुस्वरभेद, दैन्य, मरण आदि दुःखभय व्यभिचारी भावों से युक्त शोक की अभिव्यक्ति इन अनुभावों द्वारा की जाती है—शोक करना, विलाप करना, उदासी अश्रुमोचन, रोदन, मोहप्राप्ति, दैवनिन्दा, मुख मूलना, विवर्णता, अगशिथिलता, शीर्ष निश्वासा-प्रश्वासा, स्मृतिनोप, भूमि पतन व मृत्यु की इच्छा उत्पन्न होना ।

7 अयं करुणो नाम शोकस्याधिप्रभव । स च क्षापक्लेशविनिपतितेष्टजन विप्रयोगविभवनाशवधबन्धनविद्रवोपघातव्यसनसयोगादिभिर्विभावं समुपजायते । तस्याश्रुपातपरिदेवनमुखशोषणवैवर्ण्यस्रस्तगत्रतानिश्वासा-स्मृतिलोपादिभिरनुभावरभिनय प्रयोक्तव्य । व्यभिचारिणश्चास्य निर्वेद ग्लानिचिन्तौत्सुक्यावेगभ्रममोहश्रमभयविषाददैन्यव्याधिजडतो-मादापस्मार-धासान्तरमरणस्तम्भवेपथुवैवर्ण्याश्रुस्वरभेदादयः । —भरत नाट्यमहाकाव्य

8 मूर्च्छाविलापो कुरुते कुरुते साहसे मन ।
करोति चित्तं दुःखेन योऽसौ करुण उच्यते ॥

सरस्वतीकठाभरण पंचम परिच्छेद

9 अनुभावा दैवनिन्दा भूपातक्रन्दितादयः ।

—साहित्यदर्पण

10 पुत्रादिवियोगजग्मा वैकलव्याद्यदित्तवृत्तिविशेष शोकः । —रसगपाधर

पाश्चात्य काव्यशास्त्र में त्रासदी विवेचन

करण रस प्रधान कविता को पाश्चात्य काव्य-शास्त्रियों ने त्रासदी (Tragedy) कहा है। अरस्तू ने त्रासदी की परिभाषा इस प्रकार की है—
“त्रासदी किसी गहन गम्भीर तथा निश्चित परिमाण से समन्वित कार्य को अनुकृति है जिसके विभिन्न भागों में पूर्णतया झलकृत भाषा विभिन्न रूप से प्रस्तुत की जाती है, जिसका काव्यरूप वर्णनात्मक नहीं अपितु नाटकीय होता है तथा जिसमें कल्याण एव त्रास को उद्बुद्ध करने वाली घटनाएँ प्रदर्शित की जाती हैं जिससे इन मनोविकारों का उचित विवेचन किया जाता है।”¹¹

इस परिभाषा से सिद्ध होता है कि अरस्तू के अनुसार त्रासदी में त्रास, भय एव कल्याण का समावेश होना चाहिए जबकि संस्कृत के काव्यशास्त्रियों ने भय का समावेश भयानक व रौद्र रस में किया है। कल्याण रस में केवल शोक ही प्रधान भाव माना गया है।

मध्ययुगीन आचार्य दाते ने त्रासदी का विस्तृत विवेचन करते हुए कहा—
“त्रासदी अपनी उद्भूति में प्रसन्न एव शान्त होती है तथा परिणति में मलिन और भयावह।”¹² स्पष्ट हो जाता है कि दाते के मत में त्रासदी का अन्त दुःखमय होना चाहिए जबकि अरस्तू ने कल्याण की स्थायी परिव्याप्ति ही अनिवार्य बतलाई है। परन्तु परवर्ती आचार्यों ने भी दाते के मत का ही बोधण किया और शोक अन्त त्रासदी के लिए अनिवार्य माना गया।

संस्कृत नाट्य-साहित्य में दुःखमय अन्त वाले नाटक प्रायः नहीं पाए जाते। संस्कृत साहित्य में सुखान्त नाटकों का ही प्रचलन रहा है। परन्तु कुछ संस्कृत नाटकों में कल्याण की परिव्याप्ति पाई जाती है जैसे उत्तररामचरित और मुद्राराक्षस।

राक्षस की पराजय प्रमुख कल्याणजनक घटना

मुद्राराक्षस में कल्याण की स्थायी परिव्याप्ति रहती है। नन्द वश का प्रधान अमात्य राक्षस, अपने स्वामी के विनाश का प्रतिशोध लेने के लिए शत्रु चन्द्रगुप्त मौर्य को नष्ट करना चाहता है। वह एक सच्चरित्र व महा-महिमशाली व्यक्ति है। परन्तु अपनी कुछ कमजोरियों के फलस्वरूप असफल रह जाता है। अन्ततोगत्वा जिस शत्रु को मारना चाहता है, उसी का प्रधान-मन्त्री उसे बनना पड़ता है। कितनी कल्याण वेदना है उस समय राक्षस के मन में।¹³ एक उदारहृदय, विस्वासपात्र व सज्जन व्यक्ति का पड़्यन्त्रो का शिकार हो जाना अति करुणाजनक घटना है। उसकी सज्जनता व सद्गुणों से प्रभा-

11 अरस्तू का त्रासदी विवेचन—देववत कौशिक पृ० १५।

12 वही, पृ० ११

13 नन्दस्नेहगुणा स्पृशन्ति हृदय भूयोऽस्मि तद्विद्विषाम्। मुद्रा० ७ १६

वित्त होकर ही चाणक्य उसे चन्द्रगुप्त का प्रधानमन्त्री बनाता है जिससे कि वह मौर्य साम्राज्य का भार सम्हाल ले। राक्षस की घट्ट स्वामिभक्ति उसका बहुत ऊँचा गुण है। तन्दवश के समूल नष्ट हो जाने पर भी वह स्वामिभक्तिवश स्वामी का विनाश करने का प्रयत्न करता है। वह अत्यन्त उदार हृदय, भावुक व मित्रवत्सल है। उसे अपने मित्रों पर इतना विश्वास है कि शकटदास की लिखाई में लिखा हुआ कूटलेख भी उसे "शकटदास का लिखा है" यह विश्वास नहीं दिला पाता।¹⁴ सप्तम अंक में चाणक्य बताता है कि शकटदास से अनजाने में ही लेख लिखाया गया है तो उसके दिव्य का बोझ हलका हो जाता है। चन्दनदास के प्राणों की रक्षाहेतु वह चाणक्य को आत्मसमर्पण कर देता है।¹⁵ भूतपूर्व मित्र तथा सम्प्रति शत्रु मलयकेतु को भी अपनी पिछली मित्रता के कारण जीवनदान दिलवाता है।¹⁶ मित्र वत्सलता व सरल हृदयता के कारण वह सिद्धार्थक, क्षणिक, भागुरायण आदि चाणक्य के गुप्तचरों को अपने पक्ष में मिला लेता है यद्यपि इसी सरलता तथा सहज ही विश्वास करने के कारण वह असफल होता है।

वह एक कुशल राजनीतिज्ञ और पराक्रमी योद्धा है। चन्द्रगुप्त को मारने के लिये अनेक प्रकार के उपाय प्रयुक्त करता है। विषकन्या, दाहवर्मा, अभयदत्त, वर्वरु, स्तनकलश आदि की नियुक्ति उसकी प्रज्ञा का परिचय देती है। चाणक्य ने स्वयं उसकी प्रज्ञा, विक्रम व भक्ति की सराहना की है।¹⁷

ऐसा उदात्त विचारों वाला, महामहिमशाली, सज्जन राक्षस कर्तव्य की भावना से प्रेरित होकर नीतिजाल फैलाता है, अन्यथा चतुर्थ अंक में पताका स्थान¹⁸ द्वारा उसे चाणक्य की विजय तथा अपनी पराजय की भाशकायी। उसके हृदय की व्यथा अपार है। पराजय का पूर्व संकेत मिल जाने पर प्रारम्भ कार्य को कर्तव्य भावना से करते रहना, राक्षस जैसे महान् पुष्प का ही सामर्थ्य है। ऐसा महान् व्यक्तित्व का स्वामी, शठता, क्रूरता, व विश्वासघात के सामने पराजित होता है। उसका सकल्प या शत्रु के हाथ में पड़कर

14 शकटदासस्तु मित्रमिति च विसवदन्त्यक्षराणि —पृ० २६०।

15 नम सर्वकार्यप्रतिपत्तिहेतवे सुहृत्स्नेहाय। एष प्रह्वोऽस्मि।

16 राजन् चन्द्रगुप्त। विदितमेव ते यथा वयं कञ्चिदकालमुपितास्तत्परिरक्ष्यन्तामस्य प्राणा —पृ० ३८०

17 मुद्राराक्षस १ १५

18 दुरात्मा चाणक्यबटुर्जयत्वतिसघातु शक्य स्यादमात्य इति वामीश्वरी वामाक्षिसरन्देनेन प्रस्तावगता प्रतिपादयति। तथापि नोद्यमस्त्याज्य—

पृ० २०६ मुद्राराक्षस।

अभिचारी भावों से परिपुष्ट होकर राक्षस के बारम्बार होने वाले अश्रुपात, प्रलाप तथा देवनिन्दा आदि अनुभावों द्वारा अभिव्यक्त होता है।²⁷

तत्पश्चात् विराधगुप्त राक्षस के मित्रों का समाचार देते हुए बढाता है कि राक्षस का घनिष्ठ मित्र शकटदास सूली पर चढा दिया गया है। उस पर दोषारोपण किया गया है कि इसने दारुवर्मा आदि को चन्द्रगुप्त पर प्रहार करने को नियुक्त किया था। राक्षस मित्रवध का समाचार पाकर अतिदुःखी है तथा अपने जीवन को धिक्कारता है। उसका इष्टवधजन्य शोक आत्म-धिक्कार तथा रदन से अभिव्यक्त होता है।²⁸ अनन्य स्नेही व अभिन्न मित्र चन्दनदास की गिरफ्तारी का समाचार राक्षस को हिला देता है। सपरिवार च दनदास की गिरफ्तारी को वह अपनी ही गिरफ्तारी समझता है। उद्विग्न व चिन्तित राक्षस का शोक रदन में फूट पडता है।

द्वितीय अंक राक्षस की गतिविधियों की नकी प्रस्तुत करता है। सामाजिक को राक्षस की योग्यता व स्वामिभक्ति तथा पराक्रम का परिचय मिल जाता है। गहरी स्वामिभक्ति के कारण स्वर्गवासी नन्द को भी शत्रुवध द्वारा प्रसन्न करना चाहता है।²⁹ गुप्तचरो की योजना उसके राजनैतिक ज्ञान की सूचक है। असफलता मिलने पर भी वह एक के बाद एक उपाय प्रयोग करता है। इन कष्ट प्रसंगों के अभाव में राक्षस के चरित्र का चित्रण अधूरा ही रह जाता तथा उसके सद्गुणों में से अनभिज्ञ पाठक को राक्षस की पराजय चमत्कृत नहीं कर पाती।

चतुर्थ अंक में पुनः राक्षस मंच पर आता है। वह सिरदर्द से पीडित है। शोक व चिन्ता के कारण मानसिक तनाव का ही यह परिणाम है। उसका गुप्तचर करभक समाचार लाता है कि चाणक्य व चन्द्रगुप्त में कलह हो गया है। क्योंकि चन्द्रगुप्त कौमुदीमहोत्सव मनाना चाहता था जिसे चाणक्य ने रुक्वा दिया। कौमुदीमहोत्सव की चर्चा से राक्षस को महाराज नन्द की याद आ जाती है तथा राक्षसगत नन्दवधजन्य शोक कौमुदीमहोत्सव उद्दीपन से उद्दीप्त होकर अश्रुपात द्वारा अभिव्यक्त होता है।

राक्षस के निराकरण का सम्पूर्ण प्रसंग कष्ट रस से भरपूर है। भागु-रायण तथा क्षपणक की बातों से मलयकेतु राक्षस को विश्वासघाती समझने की गलती करता है। तत्पश्चात् सिद्धार्थक राक्षस की मुद्रा से चिह्नित गहनों की पेट्टी व पत्र लेकर जाता है तथा पकड़े जाने पर वह कह देता है कि राक्षस ने ये पत्र व गहने चन्द्रगुप्त के पास भिजवाये हैं। इसका ठोस प्रमाण

27 मुद्राराक्षस २, १६

० वही २, श्लोक २० से पूर्व का गद्यांश

29. वही—५

है इन वस्तुओं पर राक्षस की मुद्रा का चिह्न । राक्षस बुलाये जाने पर मलय-केतु को मिलने जाता है तथा कुछ आभूषण पहनता है । वे आभूषण वास्तव में ये तो पर्वतेश्वर के परन्तु उसने वे विक्रेताओं से खरीदे थे । राक्षस के विरुद्ध पर्याप्त प्रमाण एकत्रित हो जाते हैं । गहने व पत्र राक्षस की मुद्रा से मुद्रित हैं ।³⁰ राक्षस के शरीर पर पर्वतेश्वर के आभूषण हैं । सिद्धार्थक का मौखिक वक्तव्य राक्षस को विश्वासघाती ठहराता है ।³¹ इन सभी प्रमाणों के आधार पर निर्दोष व स्वामिभक्त राक्षस को विश्वासघाती व लोभी कहा जाता है । राक्षस अपनी सफाई पेश करता है । ये गहने व पत्र मैंने नहीं भिजवाये भी कहता है ।³² भेदनीति द्वारा फूट डालने की शत्रु-चाल को वह समझाना चाहता है । नकली मुद्रा शत्रु बनवाकर ये सब कर सकता है । परन्तु शकटदास की लिखाई में लिखा पत्र व उसके धारण किये हुए पर्वतेश्वर के आभूषण ऐसे भ्रकाट्य तर्क हैं जिनका वह उत्तर नहीं दे पाता । अतः निर्दोष होते हुए भी वह उस दोषारोपण को स्वीकार कर लेता है । स्वयं को अनायं भी कह देता है ।³³ सच्चरित्र, प्रज्ञा विक्रम स्वामिभक्त सम्पन्न मित्रवत्सल उदार हृदय राक्षस को अनायं, विश्वासघाती व लोभी कहकर उसको अपमानित कर अन्ततः मलयकेतु निकाल देता है । कितनी करुणाजनक स्थिति है । राक्षस के मन में कितनी वेदना है ये तो कोई भुक्तभोगी ही समझ सकता है ।

इस प्रसंग में राक्षस के निराकरण से उत्पन्न शोक स्थायिभाव है । गहनों की पेट्टी व पत्र का पकड़ा जाना सिद्धार्थक का मौखिक संदेश, राक्षस द्वारा धारण किये हुए पर्वतेश्वर के आभूषण क्षणिक का मिथ्या दोषारोपण आपाततः मलयकेतु के क्रोध को भड़काता है । राक्षस का निराकरण विभाव है । मलयकेतु व प्रतिहारों का रुदन राक्षस का रुदन, देवनिन्दा, मृत्यु के लिये इच्छा करना प्रादि अनुभावों द्वारा इसकी अभिव्यञ्जना हुई है । राक्षस के मन का ऊहापोह, और क्लिबन्वविमूढता उसके चाणक्य के सम्मुख भावी आत्मसमर्पण की पृष्ठभूमि है ।

छूटे अक्ष में अकेला राक्षस रोता हुआ मंच पर आता है तथा मलयकेतु द्वारा किये गये निराकरणजन्य दुःख को खुलकर अभिव्यक्ति की गई है । वह नन्द की राज्यलक्ष्मी को धिक्कारता है । भाग्य को शोष देता है । मलयकेतु की बुद्धिहीनता को कोसता है । आसपास कुसुमपुर की सीमा देखकर महाराज नन्द का स्मरण करता है ।³⁴ अपनी पूर्वदशा का स्मरण करता

30 मुद्राराक्षस- ६ 31 वही ५-१७ 32 वही ५-१८

33 वही पृ० २६६ व अर्थस्त पृच्छ । वयमिदानीमनार्या सवृत्ता ।

34 वही ६६ ।

है।³⁵ ग्लानि³⁶, चिन्ता³⁷, स्मृति³⁸, आदि संचारिभावो से उमड़ा हुआ राक्षस का शोक उसके अश्रुपात³⁹, दैवनिन्दा⁴⁰, उदासी, राज्यलदमी को धिक्कारना आदि क्रियाओं द्वारा अभिव्यजित हुआ है।

तभी राक्षस के सामने एक पुरुष रज्जु को हाथ में लेकर स्वयं को फाँसी लगाने का अभिनय करता है। राक्षस के बार-बार पूछने पर वह बतलाता है कि उसके मित्र विष्णुदास का मित्र चन्दनदास आज मारा जा रहा है अतः विष्णुदास अग्नि प्रवेश कर रहा है तथा वह स्वयं भी फाँसी लगा कर मर रहा है।

इस दृश्य में घटना की तीव्रता है। चन्दनदास का समाचार पाने को राक्षस व्यग्र है। पुरुष से बात करते समय रह रह कर राक्षस का दिल काप जाता है। विषाद भावों व शका से अस्त राक्षस की कारुणिक मनोदशा का प्रति मूक व स्वाभाविक चित्रण किया गया है।

अन्त में पुनः चन्दनदास के प्राणों को रक्षा हेतु उसे शत्रु की शर्तों के सामने झुकना पड़ता है। उसके हृदय की बड़ी दयनीय अवस्था है। जिसे नष्ट करना चाहता था अपने प्राणों की बाजी लगाकर भी, जिसमें सधि नहीं करना चाहता था उसी का भृत्य बन जाना है। सहृदय सामाजिक का हृदय कल्याण से घाट्टे हो उठता है। किसी स्वाभिमानी व्यक्ति के लिये इससे अधिक कल्याणजनक घटना नहीं हो सकती।

इस प्रकार राक्षसगत शोक का चित्रण कवि ने अतिकुशलतापूर्वक किया है। विभिन्न परिस्थितियों में उसके शोक की सम्यक् अभिव्यञ्जना की गई है।

राक्षस के अतिरिक्त अन्य पात्रों के शोक की भी अत्यन्त स्वाभाविक अभिव्यञ्जना पाई जाती है।

चन्दनदास व उसके परिवार की शोक अभिव्यञ्जना

सप्तम अंक में चन्दनदास का शूल लेकर मंच पर आना, तथा स्त्री व पुत्र से वार्तालाप प्रति करण है।⁴¹ इष्टवध प्रत्यासन्न होने पर उसकी पत्नी व पुत्र दुखी हैं। सदा ही दुराचरण में डरने वाला चन्दनदास भी अपने प्राणदण्ड को

35 मुद्राराक्षस वही ६-५ 36 वही ६-७ 37 वही ६-८

38 वही ६-६ 39 वही ६-१०

40 यत् सत्यं चलितमेवास्ते युक्तस्नेहपक्षपाताद् हृदयम् । एतत्तदावृतमस्मदीय-
दीक्षाद्वारं दैवेन—वही पृ० ३५० 41 वही ७ ३

चोरजनोचित मरण कहता है। उसकी परनी का विलाप, छाती पीटकर रोना, सहायता के लिये पुकारना, सती होने का निश्चय — सभी कुछ कर्णा-जनक प्रसंग है। मरणीछत चन्दनदास का अपने पुत्र को पुनः सान्त्वना देना उसकी विवशता को सूचित करता है। पाठक कर्णा से भर उठता है चाण्डालों का निर्दयतापूर्वक वार्तानाप⁴² कर्णा को और भी उद्रेक करता है। उसके पुत्र की उक्ति, 'तात किमिदमपि वक्तव्यम्। कुलधर्मं खल्वेषोऽस्माकम्' पढ़कर पाठक अति द्रवित हो उठता है। इस कर्णामय वातावरण में पाठक चन्दनदास को बचाने के लिए राक्षस की आवश्यकता का अनुभव करता है तथा राक्षस के समर्पण के लिए पाठक के मन में पृष्ठभूमि तैयार हो जाती है।

मलयकेतु की शोकाभिष्यन्ति

मलयकेतु का शोक एकाध स्थल पर ही अभिव्यक्त हुआ है। वह क्षणिक को कहते हुए सुन लेता है कि परंतेश्वर का वध राक्षस ने विषकन्या प्रयोग से करवाया है। तत्पश्चात् वह अतिदुःखी होता है। अपने पिता की स्मृति के कारण उसका दुःख दुगुना हो जाता है। वह रोता है तथा राक्षस को अपशब्द कहता हुए उसे वास्तव में ही राक्षस बतलाता है।⁴³ राक्षस के प्रति उसकी शिका और भी बढ़ हो जाती है⁴⁴ जिसमें राक्षस के निराकरण की पृष्ठभूमि तैयार होती है। चतुर्यं अक के अन्त में मलयकेतु पाटलिपुत्र पर आक्रमण की घोषणा करता है। परन्तु उस वीरतापूर्ण वातावरण का भी अन्त कर्णा-जनक ही होता है। भागुरायण व उसके साथी उसे बाध कर बन्दी बना लेते हैं।

चन्द्रगुप्त की दुःखानुभूति

तृतीय अंक में गुह की आज्ञानुसार कनह का अभिनय करते समय चन्द्रगुप्त का मन भी दुःखी है तथा उसकी इच्छा होनी है कि घरती फट जाये तथा वह उसमें समा जाये।⁴⁵ मिरदवं व विचारो की उहापोह चन्द्रगुप्त की भावनाओं का दिग्दर्शन कराने में पर्याप्त समर्थ है।

विविध कर्णाजनक परिस्थितियों के प्रतिरिक्त भय की भावना भी इस नाटक में दृष्टिगोचर होनी है। चाणक्य अकरण है अतएव उससे सभी डरते

42 अरे विन्वषत्र । गृहाण चन्दनदास स्वयमेव गृहजनो गमिष्यति— मुद्राराक्षस पृ० ३६०

43 वही ५-७

44 वही १६ १७

45 वही ३ ३३

हैं। चन्दनदास भी उससे बुलावा पाकर शक्ति है।⁴⁶ नाटक के प्रारम्भ में सूत्रधार व नटी चाणक्य की गर्वोक्ति सुनते हैं 'मेरे रहते कौन चन्द्रगुप्त को नष्ट करना चाहता है'⁴⁷ तथा भयभीत होकर भाग जाते हैं।⁴⁸ तृतीय प्रक में चाणक्य को बुलाने के लिये जाते समय कञ्चुकी भी भयभीत है तथा सिद्धार्थक भी उसकी आज्ञा की अवहेलना का परिणाम मृत्यु वताता है। इस प्रकार यथास्थान इस नाटक में त्रास की भी अभिव्यञ्जना की गई है। यदि राक्षस को नायक मान लिया जाये तो नाटक का अगीरस कर्ण ही निश्चित होता है।

मुद्राराक्षस में रस

मुद्राराक्षस की कथावस्तु में निहित इन कर्ण प्रसंगों द्वारा स्वतः ही सिद्ध हो जाता है कि कर्णा की स्थायी परिख्याति होने के कारण कर्ण रस का ही इसमें अधिक परिणाम हुआ है। सहृदय पाठक को राक्षस के आत्मसमर्पण पर दुःख ही होता है। सज्जन, उदार व महामानव की पराजय पर भला कौन सहृदय प्रसन्न हो सकता है। अतः सहृदय पाठक को इस नाटक से कर्ण की अनुभूति होती है। इसमें कर्णा की स्थायी परिख्याति बनी रहती है। तथा अरस्तु के मतानुसार इसे दुःखान्त नाटक कहा जा सकता है। इसमें हास्य व शृंगार का अभाव भी कर्ण प्रभाव को बनाये रखने में पूर्णतया सहायक है।

46 चाणक्यनाकर्णन सहसा शस्त्रार्थतस्य

निर्दोषस्यापि शका भवति कि पुनमम जातदोषस्य ॥ मुद्राराक्षस (१२१)

47 आ क एय मयि स्थिते चन्द्रगुप्तमभिवितुमिच्छति—८ के पूर्व की गद्य पक्ति

48 (विलोक्य सभयम्) तदयमार्यचाणक्यस्तिष्ठति—१७ के पूर्व की गद्यपक्ति

नोट—मुद्राराक्षस के उद्धरण विश्वविद्यालय प्रकाशन वाराणसी से प्रकाशित एच ३०० आर० एस० त्रिपाठी द्वारा सम्पादित मुद्राराक्षस से है।

वेणीसंहार में करुण रस की योजना

डॉ० (श्रीमती) शशि तिवारी

काव्यात्मतत्त्व 'रस' एक भानन्दात्मक प्रास्वाद है और 'रस-भावना' ही है एकमात्र काव्य अथवा नाट्य का साध्य । भक्तमुनि ने भी कहा है—'न हि रसादते कश्चिद् अर्थं प्रवर्तते' अर्थात् रस के बिना कोई नाटयाग रूप अर्थ प्रवृत्त नहीं होता है । स्पष्ट ही रस नाटकीय व्यापार का लक्ष्य-बिन्दु है । प्राचीन रस मर्मज्ञ आचार्यों के अनुसार नाटक में एक ही रस का मुख्य रूप से अभिव्यञ्ज्य होना आवश्यक है और उसमें यत्र-तत्र अप्राधान्येन विनियोजित अन्य रस मुख्य रस के उपकारक होने चाहिएँ । प्रधान रस को 'अङ्गी' नाम से अभिहित किया जाता है और उसके सहभावी अन्य रसों को 'अङ्ग' नाम से । नाटको में दोनों प्रकार के रसों का सन्निवेश करना अनिवार्य माना गया है । माहित्यदर्पणकार नाटक में विशेषतः शृंगार या वीर को अङ्गी रस के रूप में स्वीकार करने के पक्ष में है,¹ तो ध्वन्यालोककार किसी भी एक रस की प्रधानता के समर्थक हैं ।²

वेणीसंहार में अङ्गी रसः—

मस्कृत नाट्याचार्यों के द्वारा बहुश उद्धृत, 'वेणीसंहार' 'मृगराज' उपाधिधारी कवि भट्टनारायण की एकमात्र उपलब्ध कृति है । इस नाटक के नायकसम्बन्धी प्रश्न की भाँति ही नाटक का अङ्गी रस विषयक प्रश्न भी विवादास्पद है । छ' अङ्गों में निबद्ध इस नाटक में कहीं वीररस का प्राधान्य लक्षित होता है, तो कहीं करुण-रस का । कवि को अन्य रसों की ध्येयज्ञाना भी यत्र तत्र अभिमत रही है । इसका संकेत मगताचरण के तीसरे श्लोक से भी ग्रहण किया जा सकता है । परन्तु अङ्गी रस का स्थान ग्रहण करने के लिए उक्त दोनों रस प्रतिद्वन्द्वी से प्रतीत होते हैं । यही कारण है कि कुछ विद्वान्

1 एक एव भवेदङ्गी शृङ्गारो वीर एव वा ।

अङ्गमन्ये रसा सर्वे **॥ सा० द० ६।१०

2 एको रसोऽङ्गी कर्तव्यस्तेषामुत्कर्षमिच्छता । ध्वन्या० ३।७७

वेणीसंहार को वीररसप्रधान मानते हैं,³ तो बुद्धकरणरसप्रधान।⁴ इस नाटक का उद्देश्य भीमसेन द्वारा दुर्योधन का नाश कर द्रौपदी की खुली हुई वेणी को सवारना है और इसके लिए प्रारम्भ से अन्त तक भीम के क्रियाकलाप उत्साह भाव से परिपूर्ण हैं। अन्त में वह इस फलप्राप्ति में सफल होता है। नाट्य-शास्त्रीय मत से नाटक के फल का भोक्ता नायक होता है,⁵ अतः इस दृष्टि से तथा नाटक के नाम प्रतिनायक, मुख्य कथावस्तु के साथ व्यक्ति का सम्बन्ध, नायिका प्रधान रस, ग्रन्थ का अन्त भाग इत्यादि तन्मयो के आधार पर⁶ भीमसेन नाटक का नायक सिद्ध होता है। वीरता की साक्षात् मूर्ति भीम जिस नाटक का नायक हो, वह नाटक वीररस प्रधान हो हो सकता है। जो विद्वान् दुर्योधन को नायक मानते हैं, उनकी दृष्टि से यह नाटक करुणरस प्रधान माना जा सकता है। किन्तु उस स्थिति में वेणीसंहार एक दुःखान्त नाटक हो जाता है। अतएव सस्कृत नाट्यो की सामान्य परम्परा को ध्यान में रखते हुए प्रस्तुत नाटक का अङ्गी रस 'वीर' मानना ही मुक्तियुक्त है।

वेणीसंहार नाटक के अङ्गी रस के रूप में वीर की स्थिति निश्चित हो जाने पर उपरोक्त मतवैभिन्नय से यह निष्कर्ष सहजतया ग्राह्य है कि इस नाटक में वीर रस के बाद जिस रस की व्यञ्जना सर्वाधिक की गई है, वह करुण रस ही है। कौय महोदय ने स्पष्ट कहा है कि इसमें करुण की कमी नहीं है।⁷ अतः नाटक के अङ्गुरसो में करुण का मुख्य स्थान है।

वेणीसंहार के करुणरसामिव्यञ्जक दृश्य और उनकी समीक्षा —

करुणरस वह रस है जिसमें दौकरूप स्थायी भाव का पूर्णाभिव्यञ्जन

3 M Krishnaachariar, History of Classical Sanskrit Literature 1970, p 613

S N Das Gupta, History of Sanskrit Literature, Vol 1, Calcutta, 1962, p 272

कपिलदेव द्विवेदी, मस्कृत साहित्य का समीक्षात्मक इतिहास १९७६, पृ० ३८८।

4 Prof Gajendra Gadkar The Venisamhara, A Critical Study, p 137

5 अधिकार फलस्वाम्यमधिकारी च तत्प्रभु । दशरूपक १।१२

6 डॉ० रमाशंकर त्रिपाठी, वेणीसंहारम् १९७१, प्रस्तावना, पृ० १८-२१ (लेख में वेणीसंहार के उद्धरण इसी संस्करण से लिए गए हैं)।

7. Keith, A B The Sanskrit Drama, Oxford, 1964, p 264.

होता है। शोक स्थायी भाव को लक्षणग्रन्थकारों ने इष्टनाशादिजन्य वैकलव्य नामक चित्तवृत्ति का अपर पर्याय माना है।⁸ करुण रस का आविर्भाव इष्टनाश और अनिष्टप्राप्ति से सम्भव है।⁹ कई काव्याचार्यों द्वारा इसके त्रिभाव, धनुभाव और व्यभिचारी भावों का पृथक्पृथक् उल्लेख किया गया। शोक स्थायीभाव ही विभावादि से परिपुष्ट होकर करुण रस रूपता को प्राप्त करता है। भरतमुनि ने विभावों के आधार पर करुण रस के धर्मोपघातज, धर्मोपघोद्भव और शोककृत नामक तीन भेद निर्दिष्ट किये हैं।¹⁰

भट्ट नारायण ने अपने नाटक में नाट्यशास्त्रीय नियमों के अनुसार करुण रस की समुचित रूप से पर्याप्त योजना की है। लगभग प्रत्येक अंक में करुण रस का मनोहर परिपाक हुआ है। प्रथम और द्वितीय अंक में इसकी योजना शून्य मात्रा में की गई है तो तृतीय, चतुर्थ, पञ्चम और षष्ठ अंकों में अपेक्षाकृत इसका आधिक्य है। परन्तु जहाँ कहीं भी नाटककार ने करुणरस के लिये अवसर प्रदान किया है, वह रस हृदयग्राही हो गया है। दर्शनीय है कि भट्ट-नारायण की यह करुणरस-योजना स्वतन्त्ररूप से चर्चास्पद होते हुए भी आविर्भाव स्थलों पर अङ्गी रस वीर की पोषक है।

(१) प्रथम अङ्क—

प्रथम अङ्क में द्रौपदी करुणा की मूर्ति प्रतीत होती है। वह आगू बहाती हुई, निश्वास लेती हुई मञ्च पर आती है। महर्षि के शब्दों में बार-बार बढ़ते हुए अश्रु-समूह से भरे नेत्रों वाली द्रौपदी आप भीमसेन के पास आ रही है।¹¹ द्रौपदी की चरों कहती है कि भीमसेन आपके शोक को दूर करेंगे।¹²

8 (अ) इष्टनाशादिभिश्चेनोवैकलव्यं शोकशब्दभाक् । साहित्यदर्पण ३।१६

(आ) पुत्रादिविधोममरणादिजन्मा वैकलव्यास्यश्चित्तवृत्तिविशेष शोक । रसगंगाधर, पृ० १६२ ।

9 इष्टनाशादनिष्टापत्तौ शोकात्करुणो नू तम् । दशरूपक ४।५१
इष्टनाशादनिष्टापत्ते करुणास्यो रसो भवेत् ।

सा० २० ३।२२२ ।

10 धर्मोपघातजश्चैव तथार्थापघोद्भव ।

तथा शोककृतश्चैव करुणस्त्रिविध स्मृत ॥ ना० शा० ६।७८

11 मुहुर्षुचोपमानवाण्यपटलस्थगितनयना ।

12 अपनेष्यति ते मम्यु नित्यानुब्रह्मकुर्वन् कुमारो भीमसेन । वै० पृ० ३०

उसकी कष्टण दशा का परिचय भीमसेन की उक्ति से भी मिलता है ।¹³ यह कौरवों द्वारा द्रौपदी के मान का विनाश भ्रालम्बन विभाव है । द्रौपदी का भ्रमना यद्य, केशों का खुले रहना, भानुमती द्वारा की गई व्यङ्ग्योक्तिया आदि उद्दीपन विभाव है । द्रौपदी के भ्रममान से भाविर्भूत इस कारण रस में उसका भ्रमप्राप्त निश्वास आदि अनुभाव हैं । निर्वेद, विवाद, उद्वेग आदि व्यभिचारियों से पुष्ट द्रौपदीगत शोक स्थायीभाव करणरस रूपता को प्राप्त होता है । द्रौपदी गत उस शोक स्थायीभाव को धर्मोपघातज करण रस से अभिहित किया जा सकता है क्योंकि पतिव्रता स्त्री के लिए उसका सतीत्व और मान इष्टतम धर्म है । इनके नाश से द्रौपदी का शोकाकुल होना स्वाभाविक था । सहदेव का आत्मगत कथन¹⁴ कि 'आज क्रुद्ध आर्य भीमसेन में बिजली जैसा तेज सञ्चित हुआ है, उसको वर्षा जैसी द्रौपदी निश्चय ही बढा देगी' और द्रौपदी को देखकर भीम की क्रोधपूर्ण उक्तियाँ तथा उपस्वर से की गई प्रतिज्ञा से यहाँ अभिनियोजित कष्टण रस स्पष्टतया अङ्गी रस 'वीर' का उपकारक होकर उसका अङ्ग बन जाता है ।

(२) द्वितीय अङ्क—

शृगार रस प्रधान द्वितीय अङ्क के प्रारम्भिक भाग में स्वप्नदर्शन के अनन्तर रानी भानुमती को दशा-वर्णन¹⁵ से करण रस की व्यञ्जना होती है । वह स्वयं को 'प्रतिसत्तापोद्दिग्महृदया' कहती है । दुःस्वप्न से अत्यन्त खिन्न और उदास भानुमती अपने पति की भावी प्रमाणिक आशंका से व्याकुल है । यहाँ उसके द्वारा पति के सकल्पित अमंगल प्राप्ति भ्रालम्बन विभाव है । उसका सन्ताप अर्थैयं, स्वप्न, भूल जाना आदि अनुभाव हैं । लका, चिन्ता, विवाद आदि व्यभिचारियों से पुष्ट भानुमतीगत शोक स्थायी भाव व्यञ्ज्य है । इसी अंक के अन्तिम भाग में अर्जुन की जयद्रथ वध की प्रतिज्ञा से घबराई हुई जयद्रथ की माता तथा पत्नी दुःशला दुर्योधन के पैरों पर पड़कर विलाप

13 जीवत्सु पाण्डुपुत्रेषु दूरमप्रोपितेषु च ।

पाञ्चालराजतनया बहने यदिमा दशाम् ॥ वे० १।१८

14 यद्विद्युतमिव ज्योतिरार्यं क्रुद्धेऽथ सभृतम् ।

तत्प्रावृडिव कृण्ण्येय नूनं सर्वर्घ्यिष्यति ॥ वे० १।१४

15 सखी—सखि भानुमति, कस्मादिदानी त्वं स्वप्नदर्शनमात्रस्य कृते अभि-
मानिनो महाराजदुर्योधनस्य महिषी भूत्वैव विगलितधीरभावाति मात्र
सतप्यसे । वे० पृ० ६८ ।

करती है ।¹⁶ यहा इन दोनो ने द्वारा जयद्रथ के वध की भाशका करण रस का विभाव है । अर्जुन द्वारा सूर्यास्त से पहले उसका वध करने का सकल्प उद्दीपन विभाव है । इनका क्रन्दन, अश्रुपात, भूमिपतन, सश्रम आदि अनुभाव है । यहा विषाद, शका, दैन्य आदि व्यभिचारी भावों से परिपुष्ट जयद्रथमातागत और पत्नीपत शोक स्थायिभाव करण रस रूप को प्राप्त होता है । इस शोक को शोककृतक करण रस नाम से जाना जाएगा । आचार्य अभिनवगुप्त के अनुसार शोककृत करण स्वजननाशादिजग्य होता है ।¹⁷ निश्चय ही दोनो वक्षो मे स्वजननाश ही प्राशका रूप में नाश है । द्वितीय अंक मे कर्णरस अंग रूप मे ही उन्नतवद्ध है क्योंकि यह दुर्योधनगत युद्ध विषयक उत्साह की व्यञ्जना मे सहायक है ।

(३) तृतीय अङ्क —

मट्टनारायण ने कर्णरस की श्रेष्ठ और मार्मिक व्यञ्जना तृतीय अङ्क मे अश्वत्थामागत शोक की व्यञ्जना द्वारा की है । घायल और घबडाए हुए सारथी अश्वत्थेन द्वारा पिता और गुरु द्रोणाचार्य की मृत्यु का समाचार सुनकर अश्वत्थामा की हार्दिक व्याधा होती है । शोक से आहत होकर वह भूर्भुङ्गत हो जाता है । बार-बार उसकी आँखों से अश्रु बहने लगते हैं । पिता के प्रेम और गुणों का स्मरण कर वह करण विलाप करता है ।¹⁸ पिता के वियोग मे दुःखी होकर स्वयं भी प्राण त्यागने की इच्छा करता है ।¹⁹ यह जानकर कि उस पर प्रेम के कारण ही शस्त्र रस दिए जाने पर धनु द्वारा पिता की निर्मम हत्या की गई ²⁰ यह और अधिक परिदेवन करने लगता है ।

16 (उभे सास्त्र दुर्योधनस्य पादयो पतत) : माता—परिचापता परित्रायता कुमार । (दुःशला रोदिति) । वे० पृ० ११६ ।

17 शोकशब्देन स्वजनादिनाशश्च एते त्रयो विभावाः ।

नाट्य शास्त्रम् अभिनवभारती व्याख्या स० श्री मधुसूदन पास्वी, काशीहिन्दू विश्वविद्यालय, वि० स० २०२८ पृ० ७५६-६० ।

18 अश्वत्थामा—(लक्ष्मण सास्त्र) हा तात, हा सुतवत्सल, हा लोकनर्य-प्रतिकषनुर्धर हा जामदग्न्यास्त्रसवस्वप्रतिग्रहप्रणयिन् क्वासि । प्रयच्छ मे वचनम् । वेणी० पृ० १४४ ।

19 मद्वियोगभयात्तात परलोकमितो गत ।

करोम्मविरह तस्य वत्सः स्य सदा पितु ॥ वेणी० ३।१७

20 मूत —श्रीकीपुरुदहृदयेन यदा तु शस्त्र स्यक्त तदास्य विहित रिपुणाऽतिघोरम् ॥ वेणी० ३।१०

शोकभार को सहने में स्वयं को असमर्थ समझना है।¹ इस कहलारसाभि-
व्यञ्जक दृश्य में पिता द्रोणाचार्य का वध कहल रस का विभाव है। अश्व-
त्थामा द्वारा प्रिय पिता से पुनः न मिल पाने का निश्चय अपने प्रति प्रेम के
कारण, उनके अस्त्र त्याग का ज्ञान, पिता के शूरता आदि गुणों का स्मरण
इत्यादि उद्दीपन विभाव हैं। अश्वत्थामा का अश्रुसताप, अर्धयंत्र, किकत्तं व्यवि-
मूढता, सभ्रम, कहल विलाप, भ्रूच्छित हो जाना आदि अनुभाव हैं। निबेद, मोह,
विषाद, आवग, उन्माद आदि व्यभिचारी भावों से परिपुष्ट अश्वत्थामागत शोक
स्वाधी भाव व्यञ्जक है। अनुभावों और व्यभिचारी भावों के कुछ सङ्केत भट्ट-
नारायण द्वारा कोष्ठक में दिए गए नाट्य निर्देशों, यथा—सावेगम्, मोहमुप-
गत, साक्षम् अश्रूणि विमुच्य रोदिति, पार्श्वे विलोक्य सवाणम् इत्यादि से,
मिलने हैं, तो कुछ अश्वत्थामा को सान्त्वना दे रहे सूत² और कृपाचार्य³
के आश्वासन-वचनों से भी। अश्वत्थामागत इस शोक को भरत द्वारा निर्दिष्ट
शोककृत कहल रस के नाम से अभिहित किया जाएगा, क्योंकि यह शोक
अप्रतीकार्य और स्वजननाशादिजन्य है। अश्वत्थामा की कहल अन्त में
उसमें अदम्य उत्साह और साहस भर देती है, अतः यहाँ विनियोजित कहल
रस चमत्कार-पर्यवसायी होते हुए भी नाटक के अङ्गी रस वीर का पर्यन्त में
परिपोषक है।

तृतीय अङ्क में ही पिता के वियोग से रोने हुए अश्वत्थामा के प्रति अत्य-
धिक दुःखी दुर्योधन ने द्रोणाचार्य के गुणों का स्मरण करते हुए अपने हृदयस्थ
शोक की जिस रूप में अभिव्यक्ति की है,⁴ उसमें एक बार फिर कहल
रस की निष्पत्ति होती है।

(४) चतुर्थ अङ्क

चतुर्थ अङ्क में रस प्राधान्य की दृष्टि से कहल रस का स्थान वीर रस

21 अश्वत्थामा—किंत्वतिदुर्बहत्वाच्छोकभारस्य न शक्नोमि तातविरहित
क्षणमपि प्राणान्धारयितुम् ॥ वेणी० पृ० १५६

22 सूत—कुमार, अलमत्यन्तपरिदेवकार्पण्येन वेणी० पृ० १४४

23 कृपा—तदलमत्यन्तशोकावेगेन । पृ० १५४

24 एह्यस्मदर्शततात परिष्वजस्व***।३।२६

***किं तस्य देहनिघने कथयामि दुःख

जानीहि तद् गुरुशुचा मनसा त्वमेव । वेणी० ३।३०

25 दुर्योधन—(सहसा भूमौ पतन्) हा वत्स दुःशासन, हा मदाशाविरोधित
पाण्डव, हा विक्रमैकरस, हा मद्गुदुर्लभित, हा भरातिकुलगजघटा-
मूगेन्द्र, हा युवराज, स्वासि । प्रयच्छ मे प्रतिवचनम् । वेणी० पृ० २१८

के समकक्ष प्रतीत होता है। यही नहीं, अनेक स्थलों पर तो वह अत्यन्त हृदय-स्पर्शी बन पडा है, जिससे रमपरिपाक मे भट्टनारायण की सकलता सिद्ध होती है। भीम के द्वारा अनी धनुज दु शासन के वध से दुर्षोधन अत्यन्त विह्वल है। वह बार-बार उसका पराक्रम, अपने प्रति उसका प्रेम और उसके अन्य गुणों का स्मरण करते हुए विनाप करता है और मूर्च्छित हो जाता है।²⁶ उसकी विपत्ति का कारण स्वयं को मानकर आत्मनिन्दा करता है।²⁷ वह कृपाविहीन और भरत कुन मे मुख मोडे हुए दुष्ट विधाता को उलाहना देता है।²⁸ अन्तत अपने मरण की कामना करता है।²⁹ उसे अपने राज्य और विजय भी निष्प्रयोजन दिखाई देते हैं।³⁰ इस करुणरसाभिव्यञ्जक दृश्य में करुण रस का आलम्बन विभाव है—दु शासन का वध। मृत द्वारा उसके वध का करुणापूर्वक किया गया वर्णन और दुर्षोधन द्वारा दु शासन का मुख्य रूप से भाजापालक, छोटे भाई और रक्षणीय बालक के रूप में किया गया स्मरण आदि उद्दीप्त विभाव हैं। दुर्षोधन का भूमिपतन, देवनिन्दन, आत्मनिन्दन, कन्दन, निश्वास अर्घ्य, प्रथम आदि अनुभाव हैं। निवेद, र्लानि, विषाद, मोह आदि व्यभिचारी भावों से परिपुष्ट दुर्षोधनगत शोक स्थायीभाव यहा करुणरस रूप मे व्यञ्ज्य है जिसे अप्रतीकार्य और इष्टजननाशजग्य होने से शोककृतक करुण रस के नाम से अभिहित किया जाएगा।

इस दृश्य के अनन्तर वाणो के प्रहार से हुए घावों पर बधी हुई पट्टियों से मुशोभित शरीरवाले सुन्दरक का प्रवेश होता है और उसके द्वारा किए गए युद्ध स्थल के करुण दृश्य 'हा अतिकरुण खल्वत्र वर्तते के वर्णन से पुन इसी रस का परिपोष होता है। सुन्दरक द्वारा अर्जुन और कर्णपुत्र वृषसेन के युद्ध-के वर्णन से जहाँ अद्भुत रस का परिपाक होता है, वही उससे वृषसेन के वध के वृत्तान्त को सुनकर दुर्षोधन पुन शोकाकुन हो जाता है। प्राँक्षो मे

26 अस्यास्तु वत्स तत्र हेतुरह विपत्ते. । वेणो० ४।६ ।

27. दुर्षोधन—(निश्वास्य नभो विलोचय) नभो हतविधे, कृपाविरहित भरतकुलविमुक्त । वे० पृ० २२०

28 अपि नाम भवेन्मर्त्युर्न च हन्ता वृकोदर । ४।६

29. घातितारोपदग्धोर्मे कि राज्येन जयेन वा । वे० ४।६

30. रक्षणीयेन सतत बालेनाज्ञानुवर्तिना ।

दु शासनेन भ्रात्राहमूपहारेण रक्षित ॥ वे० ४।७

भाँसू भरकर वह कृष्ण विलाप करता है।³¹ उसके गुण वीरता, यौवन रूप आदि का स्मरण³² उसके शोक को और भी अधिक बड़ा बेता है। कर्ण के प्रति सान्त्वना भेजते हुए वह व्याकुल होकर कहता है कि 'वृषसेन तुम्हारा पुत्र नहीं था और न दुःशासन मेरा भाई था। इस विषय में तुम्हें क्या ढाँढस बँधाऊँ? अथवा तुम मुझे क्या धर्म्य धारण करवाओगे (जब ससार की ही यह गति है)।'³³ वह छोड़ी देर के लिये उत्साहपूर्वक अर्जुन से युद्ध करने की कामना करता है किन्तु माता पिता के आगमन की सूचना पाते ही पुनः दुःशासन के मरण को याद करके अत्यधिक कष्टान्द्र हो जाता है कि वह दुःशासन के बिना उनके पास जाकर क्या कहेगा?³⁴ इस प्रकार चतुर्थ अंक में कर्ण रस की व्यञ्जना से सामान्यतया दुर्योधन रूप आश्रय की शोकवासना की व्यञ्जना कर दी गई है। यहाँ वृषसेन के वध से कर्ण रस का आविर्भाव होता है अतः यह आलम्बन विभाव है। कौरव सेना का कर्ण-क्रन्दन, बालक के पराक्रम की चर्चा, युद्धस्थल से कर्ण के सदेश आदि से उद्बुद्ध शोकभाव उद्दीपित होता है, इसलिए ये उद्दीपनविभाव माने जा सकते हैं। दुर्योधनगत अश्रुसताप, सभ्रम, अर्धैर्य, मूर्च्छित हो जाना और उसके द्वारा किया गया परिदेवन आदि अनुभाव हैं। निर्वेद, चिन्ता, आवेग, विपाद, उन्माद, शङ्का आदि स्वभिचारियों से परिपुष्ट दुर्योधनगत शोक स्थायी भाव व्यङ्ग्य है। दुर्योधनगत इस शोक को भी शोकाकृत कर्ण रस के नाम से जाना जाएगा। चतुर्थ अङ्क में नाटककार द्वारा कर्ण रस की योजना स्वतन्त्र रूप से ही की गई है, क्योंकि यहाँ यह नाटक के अङ्गी रस के परिपाक में विशेष सहायक नहीं है।

(५) पञ्चम अङ्क—

पञ्चम अङ्क के प्रारम्भ में अनुज विनाश का द्रष्टा और स्वयं को माता

31 दुर्योधन — (सात्रम्) अहह, कुमार वृषसेन । अलमत पर श्रुत्वा । हा वत्म हा मदङ्कुलुर्लेलित, हा मदात्ताकर, हा गदायुद्धप्रियसिप्य, हा शौर्य-सागर, हा राधेपकुलप्ररोह, हा प्रियदर्शन, हा दुःशासननिर्बिषोप, हा सर्व-गुरुवत्सल प्रयच्छ मे प्रतिवचनम् । वे० पृ० २४६

32 बेणीसहार ४।१०

33 वृषसेनो न ते पुत्रो न मे दुःशासनोऽनुज ।

त्वा बोधयामि किमह त्व मा सस्थापयिष्यति ॥ वे० ४।१४

34 तस्मिन्वाते प्रसभगरिणा प्रापिते तामवस्थाम्

पार्श्वे पित्रोरपगतधूणु किं नु वदयामि गत्वा ॥ वे० ४।१५

पिता के प्रांसुधो का कारण मानने वाला दुर्योधन³⁵ पुन विलाप करता हुमा दिवार्ई देता है । गान्धारी उसके परिदेवन का वध वताते हुए³⁶ स्वय निव्यान्वे कौरव पुत्रो के विनाश से प्रति दीन हो जाती है । वृद्ध और क्षुब्ध घृतराष्ट्र दुर्योधन को संग्राम से विमुक्त होने की प्रेरणा देते हुए पुत्रो के निधन का स्मरण करके कर्ण विलाप करते हैं ।³⁷ दुर्योधन पुत्र नाश से जन्मे उनके हृदय दाह को स्वीकार करता है ।³⁸ गांधारी का कर्ण विलाप कि उसने 'सो दु ख पैदा किये सो पुत्र नही' सभी को ह्ला देता है ।³⁹ इस प्रकार महा पुत्रो के निधन से शोकाकुल घृतराष्ट्र और गान्धारी की निराशा और हार्दिक अशान्ति से कर्ण रस का आविर्भाव होता है । उनका क्रन्दन अश्रुपात और उनके द्वारा किया गया कर्ण विलाप आदि अनुभाव हैं । यहा निर्वेद, चिन्ता, दैन्य विधाद आदि व्यभिचारियो से परिपुष्ट मातापितागत शोक स्थायी भाव कर्ण रस रूप को प्राप्त होता है ।

अनन्तर सूत द्वारा कर्ण की मृत्यु का समाचार सुनकर दुर्योधन कर्णा कातर हो जाता है । वह अत्यन्त व्याकुल होकर विलाप करने लगता है और मूर्च्छित हो जाता है ।⁴⁰ स्वय को दु सह, शोक से उत्पन्न अग्नि द्वारा जलता हुमा वताता है ।⁴¹ किन्तु धीरे धीरे उसका शोकसागर क्रोध से उत्पन्न अग्नि द्वारा पी लिया जाता है और वह सदिग्ध रस को ही श्रष्ट समझता है यहाँ पर कर्ण का वध आलम्बन विभाव है । कर्ण का

35 दुर्योधन — पापोऽहमप्रतिकृतानुजनाशदर्शी

तातस्य वाष्पपयसा तव चाम्ब हेतु । वे० १५।२।

36 गान्धारी — जात भल परिदेविनेन । वे० पृ० २६२

वृतराष्ट्र — दायादा न ययोर्वैलेन गणितास्तो द्रोणभीष्मो हती

37 कर्णस्यात्मजमग्रत शमयतो भीत अगत्फाल्गुनात् ।

वत्साना निघनेन मे त्वयि रिपु क्षेपप्रतिज्ञोऽधुना

मान वैरिपु मुञ्च तात पितरावन्धाविमो पालय ॥ वे० ५।५

38 दुर्योधन — अथवा प्रभवति पुत्रनाशजन्मा हृदमन्वर । वे० पृ० २६८

39 गान्धारी — हा वीरशतप्रसविनि हनगांधारि दु क्षशत प्रमृतासि, न पुन सुतशतम् । (सर्वे रुदन्ति) । वे० पृ० २६२

40 दुर्योधन — (ल०धसज्ञ)

अयि कर्ण कर्णमुखदा प्रपञ्च मे

गिरमुद्गिरिनिव मुद मयि स्थिराम् ।

सतताविपुवतमकृताप्रिय प्रिय

वृषसेनवत्सल विहाय यासि माम् ॥ वे० ५।१४

41 दुर्योधन — " ज्वलन शोकजन्मा मामय दहति दु सह ५,२०

पुनः समागम प्राप्त न हो पाने का निश्चय, उसके खाली रस का चित्रण, माता-पिता की ओचनीय अवस्था, कर्ण के गुणों का स्मरण, दुर्योधन के चिर-काल से इच्छित मनोरथों का विनाश आदि उद्दीपन विभाव हैं। दुर्योधनगत अश्रु-सताप, सभ्रम, अश्रय, आत्मनिन्दा, मूर्च्छित होना आदि अनुभाव हैं। विवाद, शोडा, निर्वेद, मोह, विन्ता, स्मृति आदि व्यभिचारी भावों से परिपुष्ट दुर्योधनगत शोक स्थायी भाव करण रूप में प्राप्त करता है। इस अङ्क में गान्धारी, घृतराष्ट्र और दुर्योधन में आश्रित शोक स्वजननाशविषयक है, अतः उसे शोककृतक करण रस के नाम से अभिहित किया जाएगा। द्रष्टव्य है कि घृतराष्ट्र और गान्धारी का शोक स्वतन्त्र रूप से करणरसाभिव्यञ्जक है, तो दुर्योधनगत शोक उसमें युद्ध के प्रति साहस और दृढ़ता उत्पन्न करने के कारण भाशिक रूप से अङ्गी वीर रस का उपकारक होकर उसका अङ्ग भी बन गया है।

(६) षष्ठ अङ्क—

षष्ठ अङ्क में श्रीकृष्ण द्वारा भीम की अवश्यम्भावी विजय का संदेश पा कर राज्याभिषेक की तैयारी में लगे युधिष्ठिर और वेदसयमन के लिए समुत्सुक द्रौपदी, एकाएक उपस्थित, दुर्योधन के मित्र, छत्रवेपी, चार्वाक द्वारा भीमसेन की मृत्यु की सूचना पाकर शोकाकुल हो जाते हैं। अन्य लोग भी स्वामी के इस अप्रिय समाचार से दुःखी हो जाते हैं।⁴⁴ युधिष्ठिर और द्रौपदी मूर्च्छित हो जाते हैं। वे बार-बार आसूँ बहाते हैं। द्रौपदी भीम को अभिलक्ष्य करके करण विलाप करती है।⁴⁵ कञ्चुकी युधिष्ठिर को आश्वासन देता हुआ स्वयं विह्वल हो जाता है। भीमसेन के गुण और पराक्रम की स्मृति युधिष्ठिर को अघोर और वेदनास्तिक बना देती है।⁴⁶ व आकाश

42 दुर्योधन.— कर्णनिनेन्दुस्मरणाक्षुभित शोकसागर ।

वाडवेनेव शिखिना पीयते क्रोधनेन मे ॥ वे० ५।१६

43 दुर्योधन — समानाया विपत्ती मे वर सशयितो रण । वे० ५।२०

44 (सर्वे विवाद नाटयन्ति) । वे० पृ० ३४८

45 द्रौपदी— हा नाथ भीमसेन, हा मम परिभवप्रतीकारपरित्यक्तजीवित, जटामुखकहिडिम्बकिर्मोरकीचक्ररातधनिपूदन, सोगन्धिकाहरणनाटुकार, देहि मे प्रतिवचनम् । वे०पृ० ३५४

46 युधिष्ठिर — भवतु, मुने, किमत पर श्रुतेन । हा तात भीमसेन, कान्तार-व्यसनबान्धव, हा मच्छरीरस्थितिबिच्छेदकातर, हा मदाज्ञासम्पादक, हा कौरववनदावानल, वे० पृ० ३५८

की ओर देखकर माँ बुन्ती को सम्बोधित कर विलाप करने हैं।⁴⁷ द्रौपदी केसो के प्रसाधन की बात का लहर उन्माद प्रवस्था को प्राप्त हो जाती है और अपने लिए चिता प्रज्वलित करने को कहती है। युधिष्ठिर भी सोपाग्ध होकर चिता में भस्म होकर बन्धुजनों का अनुभवन करना चाहते हैं।⁴⁸ चिता में प्रविष्ट होने से पूर्व द्रौपदी द्वारा माँ बुन्ती के लिए दिए गए सन्देश से कर्णा और भी घनीभूत हो जाती है।⁴⁹ प्रह्वं विशिष्ट सी होकर वह मुभद्रा के लिए सन्देश भेजती है। कञ्चुकी भी महाराज पाण्डु को सम्बोधित करके पाण्डु-पुत्रों के इस दारुण प्रन्त पर हाहाकार कर उठता है।⁵⁰ युधिष्ठिर और द्रौपदी मरने से पूर्व जवाञ्जलि देते हैं, तभी उन्हें शुभ वचन जाता है। किण्वु कञ्चुकी द्वारा किसी गदाधारी से इस ओर ध्यान की सूचना पाकर, यह सोचकर कि गाण्डीवधारी धर्मज्ञ भी परलोक सिंघार गए, व पुन कर्ण विलाप करते हैं और मूर्च्छित हो जाते हैं।

इस प्रकार छठे अङ्क में विस्तारपूर्वक कर्ण रस की व्यञ्जना की गई है। द्रौपदी की आशाओं के एकमात्र केन्द्र भीम थे, अतः स्वाभाविक रूप में उसकी मृत्यु का समाचार द्रौपदी के लिए असीम शोक का कारण बना। प्रतीत होता है कि चार्वाक में सम्बद्ध उक्त घटना कवि ने श्रौंगत कर्ण रस की भाविक व्यञ्जना के उद्देश्य को ध्यान में रखकर की है। यहाँ पर भीमसेन का वध कर्ण रस का ध्यानमग्न विभाव है। उसकी युद्धविषयक वषा का श्रवण, उसके गुण पराक्रम स्नेह प्रतिज्ञादि का स्मरण दौरीशे और युधिष्ठिर के चिरकाल से अभिलक्षित मनोरथा का नाम आदि उद्दीपन विभाव हैं। युधिष्ठिरगत और द्रौपदीगत प्रश्रुपात, परिदेवन, मुग्धशोष, निश्वास, क्रन्दन, प्रात्मनिन्दा, दैव-गर्हणा अर्घवं किक्कतं-व्य-विमूढना, मन्त्रम, मूर्च्छित हो जाना आदि अनुभाव हैं। निर्वेद, दाढ़ा, चिन्ता, योडा विपाद, उन्माद, प्रावेग, मोह, दैन्य आदि व्यभिचारियों से परिपुष्ट द्रौपदी-युधिष्ठिर-कञ्चुकी-गत शोक स्थाविभाव कर्ण रस के रूप में व्यङ्ग्य है जिसे स्वजननाशजन्य

- 47 युधिष्ठिर — (आकाशे) धम्व पृथे, श्रुतोऽयं तव पुत्रस्य समुदाचारः ।
मायैकमनाय विलपन्तमुत्सृज्य तथापि गत । वे० पृ० ३६२
- 48 युधिष्ठिर — अग्निं पाञ्चालराजतमये, मदुर्दुर्नवप्राप्तशोच्यदशे, यथा
सदीप्यत पावकस्तथा सहितावव बन्धुजन सभावयाव । वे० पृ० ३७२
- 49 द्रौपदी — अन्ते मध्यमपुत्रः स मम हताशया पक्षपातेन परलोक गत
इति । वे० पृ० ३७२
- 50 कञ्चुकी — (साकन्दम्) हा देव पाण्डो, तव मुतानामजातशत्रुभीमार्जुन
नकुलसहदेवानामय दारुण परिणाम । वे० पृ० ३८०

होने के कारण शोककृत करण रस के नाम से ही जाना जाएगा। इस भङ्ग में करण रस की केवल प्रधानता ही नहीं है अपितु वह स्वतन्त्र रूप से प्रसूत आस्वाद्य भी है। इससे वेणीसहारगत भङ्गी वीर रस का विशेष परिपोष नहीं होता है।

(७) निष्कर्ष—

नाटककार भट्टनारायण दुःख के पक्षपाती प्रतीत होते हैं। उनकी उक्ति 'पुण्यवन्तो हि दुःखभाजो भवन्ति'⁵¹ इसमें प्रमाण है। इसीलिए उन्होंने नाटक में करण के विविध पक्षों का भङ्गन किया है। उनका मत है कि दुःख का प्रतिकार पराक्रम से हो सकता है अथवा श्रांतुषी से।⁵² सम्भवतः यही कारण है कि वेणीसहार में वीररस के बाद करण रस की ही विशद योजना की गई है। करणरसाभिव्यञ्जक दृश्यों की समीक्षा से प्रकट होता है कि वीर रस प्रधान इस नाटक में वीर रस के वातावरण में निरन्तर करण रस की एक सरिता प्रवाहित होती रही है। नाटक में करण रस की योजना स्पष्टतः भङ्गरूप में है, तथापि अनेक बार अत्यधिक मार्मिक और अनुभूति-प्रवण होने के कारण इस की व्यञ्जना स्वतन्त्र रूप से की गई प्रतीत होती है। सत्य ही कई दृश्यों में भट्टनारायण करण-व्यञ्जना में इतने अधिक रम गए हैं कि वहाँ अभिनियोजित करण रस वेणीसहारगत भङ्गी वीर रस की प्रतीति का व्याघातक न होकर भी निश्चय ही उसका उन्नायक भी नहीं है।

द्रष्टव्य है कि भरत द्वारा निर्दिष्ट करण रस के भेदों में से इस नाटक में मुख्यतया शोककृतक नामक करण रस का सम्यक् निर्वाह हुआ है। धर्मोपघातज करण रस प्रथम भङ्ग में एक बार विनियोजित हुआ माना जा सकता है। वेणीसहार में करण रस का मुख्य आश्रय दुर्योधन है। द्रोपदी, भानुमती, अश्वत्थामा, धृतराष्ट्र, गांधारी, युधिष्ठिर आदि भी अन्य आश्रय हैं। विभिन्न प्रकार की प्रकृतियों से युक्त आश्रयों की शोक वासना की व्यञ्जना द्वारा शोकाकुल जनो की पृथक्-पृथक् मनोदशाओं और मानसिक प्रतिक्रियाओं के प्रभावी चित्रण में नाटककार की कुशलता प्रकट हुई है। प्रस्तुत नाटक के करण रसात्मक स्थलों पर दृष्टिपात करने से यह भी व्यक्त होता है कि भट्टनारायण ने करण रस का उद्दीपन और प्रशमन समुचित अवसर पर ही किया है। इसीलिए अवसरचित होने के कारण वह पूर्णतया रसाभिव्यञ्जक हुआ है। अन्ततः कहा जा सकता है कि भट्टनारायण ने नाटक में करण रस की समुचित, सास्त्रानुरूप और हृदयस्पर्शी संयोजना की है।

51 चतुर्थ भङ्ग वे० पृ० २४६

52 त्वं दुःखप्रतिकारमेहि मुजयोर्वीर्येण वाष्पेण वा। वे० ४।१२

चंडकौशिक : एक दुःखान्त नाटक

श्रीमती कमलेश भर्ग

पौराणिक स्रोतों पर आधारित कश्मीरसंप्रधान चण्डकौशिक नाटक की वर्णनवस्तु तथा कान्यगत सौष्ठव में नूतनता अथवा मौलिकता कम होते हुए भी इस तथ्य को नकारा नहीं जा सकता कि उन्होंने अपनी मौलिकता का पूर्ण प्रदर्शन कश्मीर संप्रधान नाटक लिखने में ही किया है। जिस प्रकार क्रांतिकारी नाटककार भास ने परम्परा को नकारते हुए, दुर्घोषन और कर्ण जैसे पात्रों के चरित्र में आमूलतः परिवर्तन करके 'ऊहभङ्ग' और 'वर्णभार' जैसे दुःखान्त नाटक लिखने का साहस किया उसी प्रकार का साहस तो नाटककार ने नहीं दर्शाया है अपितु कश्मीर संप्रधान में अपनी प्रवीणता के प्रदर्शन के लिए उन्होंने हरिश्चन्द्र जैसी कश्मीर संप्रधान पौराणिक कथा को ही चुन लिया। जहाँ भवभूति जैसे सफल नाटककार ने अपनी कृति उत्तररामचरित में रामायण की मूलकथा में परिवर्तन करके सीता और राम का मिलन करवा कर नाटक को सुखान्त बना दिया, उसके सर्वथा विपरीत इस नाटक के रचयिता क्षेमेस्वर ने हरिश्चन्द्र जैसी सुखान्त पौराणिक कथा में हरिश्चन्द्र का ब्रह्मलोक में प्रस्थान जैसी मौलिक अवतारणा करके वर्णनवस्तु की ओर अधिक काव्यिक और दुःखान्त वस्तु बना दिया।

ट्रेजेडी मूलतः एक विदेशी तत्त्व है अतः इसके समकक्ष एक देशीय सम-वृत्त खोजकर ही इस नाटक को कसौटी पर परखा जा सकता है। विदेशी ट्रेजेडी में यहाँ छ तत्वों की प्रधानतः स्वीकार की गई है। भारतीय नाट्यशास्त्र की दृष्टि से वस्तु नेता और रस की विवेचना ही प्रधान है। विदेशी ट्रेजेडी के दो प्रमुख तत्व Hero और Plot तो भारतीय रूपों के नेता तथा वस्तु के समानान्तर हैं ही, पर भारत की अनुपम देन रस की देशीय प्रक्रिया से आलोचना की जा सकती है। यद्यपि pity और fear की emotion के समकक्ष इस रस प्रक्रिया में भी कुछ टुँडने का प्रयास किया जा सकता है।

नाटक के प्रारम्भ में ही हरिश्चन्द्र महोत्पात की सूचना देने वाली आपत्तियों के निवारण के लिए शान्ति विधियों का आयोजन कर रात्रि जागरण के कारण कुछ भूलसाये से दिक्षाई देते हैं। कवि ने भावी विपत्ति का आभास सा देते हुए कहा है कि हरिश्चन्द्र सन्ध्या समय के वियोग से व्यथित,

अपने यूप में विद्युदे गगराज की भान्ति प्रतीत होते हैं¹ तभी कुलपति वसिष्ठ द्वारा भेजे गये तापस शान्ति जल को लिए हुए प्रवेश करते हैं और अपनेको अप शकुन भावी अनिष्ट की सूचना देते हैं और बिना पूर्णिमा के चन्द्रग्रहण सद्यः प्रतीत होते हैं। दिखाएँ जलती सी हैं और पृथ्वी हिलती सी है। बार-बार उल्कापात सा हो रहा है और सूर्यमण्डल के किनारे पीली सी रेखा दिखाई पड़ रही है।² एक-एक वनेचर महाभयकर वराह के आगमन तथा उसके द्वारा किये गये विध्वंस की सूचना देता है।

द्वितीयाङ्क—रीडवेधारी विघ्नराज विध्वंसो में ही ध्यानन्द अनुभव करते हैं। अतः वह महर्षि विश्वामित्र से विद्यात्रयी की प्राप्ति के उद्योग में विघ्न डालने के लिए ही क्रीडावराह का रूप धारण करके महाराज हरिश्चन्द्र को विश्वामित्र के आश्रम के वन प्रान्त तक खींच ले आते हैं। तपोवन में वनवराह पर शीर चनाने को उत्सुक हरिश्चन्द्र भयाक्रान्त में हो उठते हैं। तभी विह्वल स्त्रियों की रक्षा करने के लिए विश्वामित्र को तपस्वी वेपथारी पालण्डी समझकर धारण चलाने को आतुर हो उठते हैं। विद्यात्रयी की प्राप्ति में प्रतिक्षेप वन कर अनजाने ही भयकर भूचल कर बैठते हैं और विश्वामित्र के क्रोध का शिकार हो उठते हैं। अनजाने में की गई भूल का भी दण्ड तो भोगना ही पड़ेगा। अतः हरिश्चन्द्र की अनुनय विनय के पश्चात् विश्वामित्र सम्पूर्ण पृथ्वी का दान स्वीकार करके एक मास में एक नाग सुवर्ण मुद्राएँ पृथ्वी से भिन्न स्थान से लाने को कहते हैं। विद्यात्रयी की सिद्धि में व्याघ्रत में अत्यन्त क्रुद्ध, विश्वामित्र, हरिश्चन्द्र के धर्म और दान वीरता से क्षुब्ध होकर उभे अपना प्रतिस्पर्धी सा समझकर उसे अपने सत्य से पतित करने का दुराग्रह ठाल लेने हैं। यही से टूजेडी का मूलभूत तत्त्व सपर्यं प्रारम्भ होता है और दर्शकों के मन में ये पर्याप्त कौतूहल जागृत कर देना है कि इतनी कम अवधि में वचनबद्ध हरिश्चन्द्र कहां से एक लाख सुवर्ण मुद्राएँ ले आएंगे।

तृतीयाङ्क—एक मास में राजा कण्ठो को झेलते हुए पत्नी पुत्र सहित काशी पहुँचते हैं और मुनि के कोपन भाव और दक्षिणाभार को स्मरण करते ही उद्विग्न एवं क्लिप्तव्यवमूढ होकर हताश होकर दुःख से गिर पड़ते हैं। दक्षिणा भार में उच्छ्रय हुए बिना मर भी नहीं सका। तभी प्रचण्डकोपशील विश्वामित्र अगकर उन्हें पुनः मत्त्वपतित करने का प्रयास करते हैं। उस

1 सद्यो विद्योगव्यथितो दिनान्ते प्रष्ट स्वयूषात्...नाग १ ७

2 अपर्णवन्दो किमयमुपराग कथमय दिशादाह्यो घोर किमिति वसुधेय प्रचलिता । द्विनत्पुल्कावण्ड किमिति सवितु मण्डलमहो । महोत्पातो-
दकं क इव परिणामो हतविधे । १ २३

अंतिम दिन की सन्ध्या तक जब हरिश्चन्द्र शाप के भय से त्रस्त होकर एक लाख सुवर्ण मुद्राएँ देने की प्रतिज्ञा करते हैं तो दर्शक का कीतूहल चरम सीमा पर पहुँच जाता है। वह हरिश्चन्द्र से सामञ्जस्य सम्बन्ध स्थापित कर लेता है जो अपने घसटाय जीवन को धिक्कारते हुए अपने को बेचने का सकल्प करते हैं। तभी विक्रय के लिए उद्यत शैब्या को देखकर उनका हृदय दुःख से फटने लगता है। यह दृश्य और भी मार्मिक हो उठता है जब रोहिताश्व तुतलाती हुए वाणी में अपने को उपाध्याय से खरीदने का अनुरोध करता है। शैब्या के क्रेता उपाध्याय का शिष्य रोहिताश्व को अपशब्द कहते हुए गिरा देता है। इन परिस्थितियों से अनम्यस्त और निर्दोष बालक माता-पिता की ओर देखता है। उसी परिस्थिति में कुछ न कर पाने की असमर्थता दृश्य को मर्मस्पर्शी बना देती है। हरिश्चन्द्र शैब्या के समक्ष अपने को असमर्थ समझ कर स्वयं को कोसते हैं कि जिन हिंस्र प्राणियों को अपने बच्चे प्रिय नहीं होते उन्हें भी अपनी पत्नी अवश्य प्रिय होती है।

येषां प्रिया न शिशवः पिशिताशनानां

तेषामपि प्रियतमा वनिता तिरश्चाम् । ३-२७

तभी क्रोधावेश में भरे हुए विश्वामित्र पताकास्थानक के माध्यम से चाण्डाल के हाथों हरिश्चन्द्र के विक्रय की सूचना देता है। तभी एक चाण्डाल आकर हरिश्चन्द्र को खरीदने का प्रस्ताव करता है। इस घृणित प्रस्ताव को अल्पपूर्व, अभ्युत्पूर्व समझ कर हरिश्चन्द्र विश्वामित्र के पैरों पर गिरकर उन्हें स्वयं को खरीदने का अनुरोध करते हैं। लेकिन विश्वामित्र उन्हें चाण्डाल का दास बनने की आज्ञा देकर विवश कर देता है। जब चाण्डाल का दासभाव स्वीकार करके राजा दक्षिणा-चुका देते हैं तो वह स्वयं को पराजित सा अनुभव करते हैं।

पत्नी और पुत्र के विक्रय के पश्चात् चाण्डाल का दासभाव स्वीकार करके भी उनकी कठिनाईयों का अन्त नहीं होता। वास्तव में दर्शकों को यह ज्ञात नहीं हो पाता कि क्या वह कभी कठिनाईयों से उभर सकेंगे।

चतुर्थ अङ्क — राजा की कण्टपूर्णा दगा के वर्णन में इस प्रङ्क का प्रारम्भ किया गया है। चाण्डाल सामान्य जनता को हरिश्चन्द्र का परिचय चाण्डाल के दास रूप में करवाता है। हरिश्चन्द्र चाण्डाल के दासत्व, भयकर दमशान में निवास और मुर्दों के कफन मागने के कार्य को सोच कर दुःखी होते हैं। वह एकमात्र रक्षक के अभाव में दुःखी प्रजा एवं प्रिय बान्धवों तथा शरणरहित दास दासियों एवं दासी काय में नियुक्त शैब्या और पुत्र के हित के विषय में सोचते हुए उत्तरोत्तर भीषण सक्तों को सोचते हैं। झुंझकार कर पकड़े गए बालक की³ स्मृति उन्हें गर्मवायिनी पीडा पहुँचाती है। उस परिस्थिति में

3 हा कुपितकौशिकदक्षिणानुभ्य । ६-२

शैव्या की असहाय दृष्टि का स्मरण उनको अधिक व्याकुल बना देता है। तदुपरान्त वह श्मशान की बीभत्सता और भयङ्करता पर दृष्टिपात करते हुए अपने कर्म में सलग्न हो जाते हैं।

पञ्चम अङ्क—देवदुर्विपाक का चिन्तन करते हुए राजा, मुनि के क्रीड, पत्नीपुत्र के वियोग और चाण्डाल के दासभाव का स्मरण करके दुःखी होते हैं। रोहिताश्व की स्मृति में वह अत्यन्त उद्विग्न हो उठते हैं और उसके मङ्गल की कामना करते हैं। पताका स्थानक के माध्यम से उन्हें पुत्र की भावी मृत्यु की भाशङ्का हो जाती है। उपाध्याय के लिए फूल चुनते हुए बालक रोहित को साँप डस लेता है। उसके मृत शरीर को लेकर बिलसती हुए शैव्या श्मशानभूमि में आती है। उसके मर्मस्पर्शी विलाप को सुनकर हरिश्चन्द्र द्रवित होकर पुनः पुनः रोहिताश्व के बारे में चिन्तित हो उठते हैं। तभी रोहिताश्व और शैव्या को पहचान कर दुःख से मूर्च्छित हो जाते हैं। उन्हें इस तम्य से तीव्र पीडा पहुँचती है कि उनका अवोध और निरपराध बालक परोक्ष रूप से कुपित कौशिक की दक्षिणा से विमुक्ति के लिए पण्य बन कर मृत्यु का शिकार हो गया है।

पुत्र-शोक में दारण विलाप करते हुए वह मूर्च्छित हो जाते हैं और दुःख भँलने में असमर्थ होकर आत्महत्या करना चाहते हैं। परन्तु पराधीन होने के कारण वह आत्मघात नहीं कर सकते। धैर्य धारण कर वह पुत्र की अन्तिम क्रिया करने के लिए तत्पर हो जाते हैं। मृत कम्बल लेने के लिए बड़े हुए राजा के हाथ को पहिचान कर शैव्या व्यथा और शोक से पुनः मूर्च्छित हो जाती है। तभी आकाश से पुष्प-वृष्टि होती है और देवगण हरिश्चन्द्र की स्तुति करते हैं। हरिश्चन्द्र की दूरवस्था देखकर शैव्या धर्म कर्म को निरर्थक अरण्यारोदन के समान समझती है। तभी धर्मराज प्रकट होकर रोहिताश्व को पुनर्जीवित कर देते हैं। और चाण्डाल रूप में खड़े हरिश्चन्द्र का परिचय कराते हैं कि यह ब्रह्मलोक के प्रतिधि तुम्हारे पिता है। रोहिताश्व 'बचाओ बचाओ' चिल्लाता हुआ गिर पड़ता है। धर्मराज की आज्ञानुसार रोहिताश्व का राज्याभिषेक कर दिया जाता है और हरिश्चन्द्र ब्रह्मलोक चले जाते हैं। इस प्रकार रङ्गमञ्च पर ही हरिश्चन्द्र की मृत्यु हो जाती है।

रोहित का राज्याभिषेक भी इसी का प्रतीक है। पौराणिक कथाओं में राज्य हरिश्चन्द्र को ही लौटाया जाता है और वह प्रसन्नतापूर्वक पुनः राज्य करते हैं। अवोध बालक रोहिताश्व तो राज्यभार वहन करने में असमर्थ था। पर नाटक में पिता की मृत्यु के कारण उसी का राज्याभिषेक कर दिया जाता है।

सम्भवत कवि ने मृत्यु को ही राजा की पीडाविमुक्ति का प्रधान साधन समझा होगा। अकारण ही निर्दोष हरिश्चन्द्र को असह्य यातनाएँ सहनी पड़ी। यदि उन्हें पुनः राज्य प्रदान कर भी दिया जाए तो वह भ्रायुपर्यन्त उन विपत्तियों का स्मरण कर दुःखी होते रहेगे। अतः सम्भवतः नाटककार की दृष्टि में हरिश्चन्द्र की मृत्यु ही उनके लिए चाण्डालिनी है। भारतीय दृष्टिकोण से मोक्ष-प्राप्ति जीवन का परम लक्ष्य है लेकिन शरीर विमुक्ति से उत्पन्न कारुण्य को नकारा नहीं जा सकता, शैव्या के लिए तो यह तीव्र आघात है। पुत्र-मृत्यु के शोक से विह्वल शैव्या को, पुत्र के पुनर्जीवित होते ही पति की मृत्यु का असह्य दुःख भेलना ही पड़ेगा।

पौराणिक हरिश्चन्द्र की कवि ने आत्मपीडन से रति लेते हुए सत्य की रक्षा में सलग्न नहीं दिखाया है। सत्यरक्षा के लिए तत्पर होते हुए भी वह विश्वामित्र के तपोबल और शापभय से आक्रान्त दिखाई देते हैं। शापभय के कारण ही वह विश्वामित्र के निर्देशानुसार चाण्डाल का दासत्व स्वीकार कर लेते हैं।

दक्षिणा की एक लाख मुद्राएँ देने में उनकी असमर्थता बहुत उभर कर सामने आई है। पूर्णतया सक्षम होने हुए भी वह असमर्थ है। कुबेर को जीतकर वे उसका धन नहीं छीन सकते क्योंकि उन्होंने शस्त्रों का त्याग कर दिया है।⁴ वे याचना नहीं कर सकते क्योंकि यह कार्य शत्रुओं का नहीं है। वह दण्डित नहीं कर सकते क्योंकि न उनके पास धन है न समय।

यद्यपि कौशिक के कोपभाजन बन कर उन्हें असह्य कठिनाइयों का सामना करना पड़ा फिर भी वह सत्यवादिता और कर्तव्य से च्युत नहीं होते। कौशिक भी अन्त में उनके मध्यवादन की प्रशंसा किये बिना नहीं रहते। उनकी कर्तव्यपरायणता तब चरमसीमा पर पहुँच जाती है जब वह दक्षिणा देने में भी असमर्थ होकर उर्ध्वरूढ़ हुए बिना मरना भी नहीं चाहते। पुत्र शोक से विह्वल होकर वह प्राणों का परित्याग करना चाहते हैं लेकिन उनकी कर्तव्यपरायणता उन्हें जीवित रहने को विवश करती है क्योंकि दासभाव के कारण वह आत्मघात करने में भी स्वतन्त्र नहीं है।⁵

पति की सहधर्मचारिणी शैव्या असह्य सकटों में भी अपने कर्तव्य के प्रति सचेत रहती है। पुत्रशोक के दाहण दुःख को भेलते हुए भी वह केवल दासभाव के कारण आत्महत्या का विचार छोड़ देती है। पति की दूरावस्था

4 किं जित्वा धनमाहरामि ?

5. मरणान्निवृत्तिं यान्ति घन्याः स्वाधीनवृत्तयः।

आरामविक्रयिण पापा प्राणत्यागेऽप्यनीश्वरा । ५. १५

मे उसे धर्म कर्म स्तुतिया प्रशंसा सभी अन्वकार मे नर्तन के सदृश प्रतीत होती हैं ।

सम्पूर्ण नाटक ही करण रस एव करण पद्यो से श्रोत-श्रोत है । प्रथम अंक में भी सम्भवतः कवि ने जानबूझकर विप्रलम्भ शृङ्गार की अभिव्यञ्जना को करण की पृष्ठभूमि दब करने के लिये प्रयुक्त किया है ।

अयानक एव वीभत्स रस की स्थिति भी इस नाटक को ट्रेजेडी के अधिक निकट ले जाती है । मुनि का रोद रूप भी करण की भित्ति को सुदृढ बनाता है ।

इस नाटक का नामकरण प्रतिनायक के अपार पर किया गया है । कौशिक का चण्ड हो जाना ही राजा के सभी कष्टों का मूल कारण है । चण्ड कौशिक में साथ साथ कवि ने कौशिक की भी ट्रेजेडी वर्णित की है । अपने क्रोध के कारण ही वह विद्यात्रयी की प्राप्ति में असमर्थ रहे । क्रोध के परिणामस्वरूप वह हरिश्चन्द्र को सत्य-च्युत कर पराजित करना चाहते हैं । विश्वामित्र दक्षिणा ग्रहण करके स्वयं को पराजित सा अनुभव करते हैं और हरिश्चन्द्र का राज्य उसके मन्त्रियों को गुप्त रूप से लौटा देते हैं । सत्यच्युत करने के प्रयास में असफल विश्वामित्र हरिश्चन्द्र के अनुग्रह स्वरूप विद्यात्रयी की प्राप्ति में समर्थ होते हैं । इस प्रकार यह नाटक विश्वामित्र के चरित्र की दुर्बलता को प्रकट करता है ।

रानी शैव्या एक रात्रि के लिए शान्ति यज्ञ में लीन राजा की विरह-व्यथा सहन करने में असमर्थ थी । उस प्रगाढ प्रेमी दम्पति को सम्भवतः जीवन भर के लिए विरह सहना पडा ।

कारण

चण्डकौशिक परिस्मितियों और दैव दुर्भाग्य की ट्रेजेडी है । गुणो और विभूतियों के अभाव हरिश्चन्द्र भाग्य क क्रूर रोल के शिकार बन जाते हैं । दुर्दैववशा ही वह ऋषि के क्रोध को भडका देते हैं । निरीह भबलाओं की सहायता के लिए किया गया उनका प्रयास घातक बन जाता है ।

शेक्सपीयर की ट्रेजेडी में भी अन्त में नायक की मृत्यु होना अनिवार्य है । अन्त अन्त में नायक की मृत्यु के कारण नाटक शेक्सपीयर की ट्रेजेडी के सदृश ही है । भारतीय दृष्टिकोण से भी यह एक करणरस से अप्लावित नाटक है ।

यूनान की ट्रेजेडी में हास्य का पूर्ण अभाव दृष्टिगोचर होता है । इस दृष्टि से हम देखते हैं कि इस नाटक में एक दो वाक्यों की छोड़कर हास्य का पूर्ण अभाव है । यहाँ तक कि संस्कृत रूपको का प्रमुख पात्र विदूषक इस नाटक में एक साधारण स्त्री की भूमिका निभाता है ।

हनुमन्नाटक में करुण-रस

डा० तुलसी राम शर्मा

राम-कथा अनादि काल से ही विद्वानों एवं सहृदयों की लेखनी को आकृष्ट करती रही है। समस्त भारतीय वाङ्मय में राम-कथा सबन्धी अनेक काव्य ग्रंथ उपलब्ध होते हैं और सभी में एक ही कथानक नाना रूप धारण कर हमारे सम्मुख उपस्थित होता है। इसी को ध्यान में रखकर संभवतः 'हरि अमन्त हरि कथा अमन्ता' नामक उक्ति सामान्य जन मानस में प्रचलित दिखाई पड़ती है। राम-नाम की गाथा का प्रदुभुत कीर्तन किस व्यक्ति को अच्छा नहीं लगता और किस व्यक्ति की जीभ उसके यशोवर्णन के लिए प्रेरित नहीं होती। रावण का वध करने के बाद राम अयोध्या आते हैं और नाना प्रकार के उत्सव मनाए जाते हैं। उस समय एक अजीब-सा वातावरण अयोध्या में छा जाता है और प्रत्येक व्यक्ति अपनी भावना को व्यक्त करना चाहता है। इस बात को हनुमन्नाटक के लेखक ने कितनी सरलता एवं सहजता से नाटक के चतुर्दश अंक में कहा है —

अत्युक्तो यदि न प्रकुम्पति शृषा वाद न चेन्मन्यसे ।

तद्ब्रूमोऽदभुतकीर्तनेन रसना केषां न वक्ष्यते ॥ (हनुमन्नाटक १४ ८३)

यदि आप अत्युक्ति से क्रुद्ध न हो, मिथ्या भाषण को बुरा न मानें तो मैं कहूँगा कि राम के प्रदुभुत यशोवर्णन के लिए भला किसकी जीभ न खुल्लाती हो।

काव्य के सदर्भ में यशोवर्णन में अत्युक्तियों से हम सब भली-भाँति परिचित हैं और इसके साथ-साथ हम राम की करुणा से भी भली-भाँति परिचित हैं। राम का यशोवर्णन तथा राम की करुणा राम-नामक तुला के दो पलड़े हैं और भारतीय मनीषियों ने दोनों के वर्णन में जो श्लोक अत्युक्तियों का प्रयोग किया है। यशोवर्णन मन को आह्लादित करता है तो राम-सम्बन्धी वेदना मन में करुण रस का परिपाक करती है। राम की सीता-वियोग सबन्धी वेदना किसी भी भारतीय से छिपी नहीं है। करुणा वर्णन करने का श्रेय अब तक भवभूति ही लूटते रहे और यह श्रेय इतना अधिक हो गया कि अन्य दूसरे कवियों को उनको कहण रस की तनुता की छाया में ही पनपना पड़ा। यह सर्वविदित ही है कि करुणा समग्र काव्य की आत्मा है। हनुमन्नाटक के पाचवें अंक में राम को सूचित किया जाता है कि सीता का हरण हो गया और उसके पश्चात् उनको वन में विचरण करते हुए सीता का उत्तरीय मिल जाता है।

उस समय राम का सीतावियोगदुःख प्राणोत्क्रमण के समय के दुःख से भी घोरतर दुःख है (प्राणोत्क्रमणसमयादपि घोरतर वियोगसमयमधिगम्य-हनुमन्नाटक पाँचवाँ अंक) । राम का हृदय विदीर्ण हो जाता है और इसके बाद राम रोने लग जाते हैं । राम उस उत्तरीय को लेकर पुराने सभी सदमों का ध्यान करते हुए कहते हैं हाय ! यही उत्तरीय है जिसे जानकी जुए में दाव पर रखा करती थी । जिसका वह प्रेम क्रीडा में कठ का हार बनाती थी । रति धम में पखे का काम करती थी और धाधी रात के समय कभी इसकी शय्या बनाती थी । जानकी का यह उत्तरीय मुझे भाग्यवत् प्राप्त हो गया है—

छूते पण प्रणयकेलिषु कण्ठपाश क्रीडापरिश्रमहर व्यजनं रतान्ते ।

शय्या निशीयसमये जनकात्मजाया प्राप्त मया विधिवशादिदमुत्तरीयम्
हनुमन्नाटक ५ १

यह स्पष्ट ही है कि राम की यह कष्ट-वेदना विप्रलम्भ शृंगार की कोटि में आती है । राम पणशाला में दूटी पुष्पमाला को देखकर विह्वल हो जाते हैं और बार-बार यह कहते हैं कि हे प्रिये ! मैंने तुझे भालिगन किया था । हे मधुरे यहाँ चन्द्रमण्डल के ममान तेरे मुख का अधरामृत पान किया था । राम उन सभी स्थितियों में इनने परेशान हो जाते हैं और पृथिवी पर लोटने लगते हैं तथा उनका शरीर धूलिधूसरित हो जाता है । राम सीता वियोग की आग में जल रहे हैं और पृथिवी मानो वियोग की आग में जलते हुए अपने पति का भालिगन कर रही है —

स भ्रूजोरञ्जितसर्वाकायो

बभौ विभुमन्युविदीर्णचेता ।

योषिद्वियोगानलदह्यमान

स्वकाम्तमालिङ्गयतीव मूमि ॥ (हनुमन्नाटक ५ ७)

सीता को खोजते हुए राम कहीं भा नहीं जात हैं और उसी पणशाला के पास-पास चक्कर लगाते हुए विलाप करते हैं

सीतेति हा जनकवशजबंजयन्ति

हा मद्विलोचन चकोरनबेन्दुलेखे ।

इरय स्फुट बहू विलप्य विलप्य राम—

स्तामेव पणंबसति परितश्चधार ॥ (हनुमन्नाटक ५ ८)

राम की भवस्था एक दीन की भवस्था के समान हो गई हैं और वे सीता-वियोगाग्नि से दग्ध होकर दीन बने फिरते हैं —

एष प्रिये तव वियोगजबह्नि-दग्धो

दीन प्रयासि भवतीं वव विलोकयामि ॥ (हनुमन्नाटक ५ ९)

राम वृक्षों से पूछते हैं कि उनकी सीता को कौन ले गया है । राम कहते हैं—मैं व्याकुलात्मा दशरथतनय राम हूँ और शोक रूपी अग्नि से जलाया

गया है । बिम्बोष्ठी, चाकनेत्री, सुविपुलजघना, बद्धनागेन्द्रकाञ्ची सीता कहा गई और उसे कौन ले गया । उसे किसने देखा है

रे वृक्षा पर्वतस्था गिरिगहनलता वापुना वीज्यमाना
रामोऽह ध्याकुलात्मा दशरथतनय शोकशुक्लेण दग्ध ।
बिम्बोष्ठी चाकनेत्री सुविपुलजघना बद्धनागेन्द्रकाञ्ची
हा सीता केन नीता मम हृदयगता को भवान्केन दृष्टः ॥

(हनुमन्नाटक ५ १०)

राम इस प्रकार प्रत्येक वृक्ष, प्रत्येक पर्वत, प्रत्येक नदी और प्रत्येक हिरण्य से सीता के विषय में पूछते हैं

इत्येव प्रतिपाद्य प्रतिनग प्रस्थापय प्रत्यग
प्रत्येण प्रतिब्रह्मिण तत इतस्ता मैथिली याचते ॥

(हनुमन्नाटक ५ ११)

राम और लक्ष्मण दोनों ही सीता को खोजते हुए वन में विचरण करते हैं और इस अवस्था में राम अपनी भुज खो बैठते हैं तथा राम के प्रति चन्द्रमा सूर्य जैसा व्यवहार कर रहा है । राम लक्ष्मण से पूछते हैं कि यह तुमने कैसे जाना कि यह चन्द्रमा है । लक्ष्मण कहते हैं कि इसमें कुरग का घन्वा दिखाई देता है । राम को उसी समय कुरगनयना सीता का स्मरण हो आता है और हठात् वे कह उठते हैं हे सीते ! तुम कहाँ हो ?

सौमित्रे ननु सेष्यता तरतल चण्डाशुरुज्जम्भते
चण्डाशोनिशि का कथा रघुपते चन्द्रोऽयमुन्मीलति ।
वसंतद्भ्रुवता कथं नु विदित धत्ते कुरङ्ग घत
क्वासि प्रेयसि हा कुरगनयने चन्द्रानने जानकि ॥

(हनुमन्नाटक ५ १२)

प्रेम के प्रसंग में चन्द्रमा के सबभों में कवियों ने नाना प्रकार के बिम्ब प्रस्तुत किए हैं । कोई चन्द्रमा को समुद्र का परु मानते है तो कोई उसे चन्द्रमा का वाहन मृग मानते हैं । कोई इसे पृथिवी का प्रतिबिम्ब मानते हैं । किन्तु राम के लिये यह राम के वियोग से उत्पन्न प्रिया सीता की विरहान्नि का धुआ है

शङ्के शशाके जगुरकमेके पक कुरग प्रतिबिबितागम ।
धूम च भूमण्डलमुद्धृतान्नेवियोगजातस्य मम प्रियाया ॥

(हनुमन्नाटक ५ २१)

सीता वियोग के समय चन्द्रमा राम के लिए सतापकारक बन गया है । मन्द-मन्द बहने वाली वायु भी दग्ध के समान प्रतीत होती है । माला सूई की तरह चुभनी है । चन्दन का लेप चिनगारी सा प्रतीत होता है । रात्रि

संकडो कल्पों के समान लबी हो गई है। यह प्राण विधिविपरीत होने के कारण भार बन गया है। प्रिया से वियोग का समय मुझे प्रलयकाल के समान भयकर लगता है।

अग्निश्चण्डकरायते मृदुगतिर्वातोऽपि वज्रायते
 मास्य सूचिकुलायते मलयजो लेप स्फूर्तिगायते ।
 रात्रि कल्पशतायते विधिवशात्प्राणोऽपि भारायते
 हा हन्त प्रमदावियोगसमय सहारकालायते ।

(हनुमन्नाटक ५, ३६)

इतना सब कुछ होने के बाद भी राम का प्राणरूपी परमहंस उड़ जाने में असमर्थ है क्योंकि वह जानकी की मुखशोभा देखने से वंचित है। प्रिया की विरहाग्नि से दग्ध होकर वह अन्न जाने में असमर्थ हो गया है अथवा पवन-तनय हनुमान द्वारा लाए गए इन आभूषणों को देखकर स्तम्भित हो गया है।

अहं जनकपुत्रोद्यन्नमुद्रामपश्यन्
 व्रजति परमहंसो माक्षमो वापि गन्तुम् ।
 तदुषविरहवह्निज्वालाया दग्धदेह
 किमुत पवनमूनोर्भूषणैः स्तम्भितो मे ॥

उपर्युक्त पक्षियों में राम की कछुआ का चित्रण किया गया है। इस चित्रण को ध्यान में रखकर यह सत्य रूप में कहा जा सकता है कि हनुमन्नाटक के लेखक राम के चरित्र का चित्रण भिन्न प्रकार से करना चाहते हैं। राम का स्थान वाल्मीकिरामायण में मर्यादा पुरुषोत्तम राम के रूप में है और यहाँ पर उनको एक आदर्श नायक के रूप में प्रस्तुत किया गया है। भवभूति के उत्तररामचरित में राम उस स्थिति से कुछ भिन्न हैं और वहाँ पर उनके सीता के प्रति प्रेम में सात्त्विक भाव का आधिक्य दिखाई पड़ता है किन्तु जब हम हनुमन्नाटक में राम की स्थिति पर विचार करते हैं तो हम निष्कर्ष रूप में यह कह सकते हैं कि यहाँ राम एक साधारण मनष्य हैं और ग्राम आदमी की तरह उनकी कछुआ में वेदना दिखाई पड़ती है। यहाँ उनके सीता के प्रति प्रेम में सात्त्विक भाव का अभाव दृष्टि-गोचर होता है और उनके प्रेम में एक प्रकार की मासलता का आभास होता है। बिम्बोष्ठी, चारुनेत्री, सुविपुलत्रघना, तथा बदनागेश्वरकाची इस मासलता के प्रतीक हैं। इसके अतिरिक्त सर्वत्र उनका शरीर ही वियोगाग्नि में जल रहा है और कहीं पर भी किसी प्रकार भी मन की पीड़ा का कोई संकेत दृष्टिगोचर नहीं होता है। सम्भवतः राम के मन की पीड़ा का अभाव ही यहाँ उनको वाल्मीकि के मर्यादा पुरुषोत्तम राम एवं प्रेम के सात्त्विक भाव से युक्त उत्तरराम-चरित के राम से पृथक् करता है।

आश्चर्यचूडामणौ करुणाभिव्यञ्जना

—डॉ० हर्षनाथमिश्र

इष्टपुत्रादिवियोगमरणादिजन्मा वैकलवात्यश्चित्तवृत्तिविशेष शोक करुणस्य स्थायिभावः ।¹ शोच्य कथामात्रावशिष्टस्तनयादिरस्यावलम्बन-विभावः । तस्य दाहादिकावस्था-तत्कालावच्छिन्नबान्धव-सम्बन्धिवस्त्वस्वगमा-भूवणादिदर्शनमुद्दीरनम् । रोदन-दैवनिन्दा-भूपात-विनापादयोऽनुभावा । निर्वेद-दैव्य मोहापस्मारव्याधिस्लानिस्मृतिभ्रमविपादजडतोन्मादविन्तादयश्च सचार्णिण । एतैर्विभावादिभिर्भन्नावरणा शोकविनिष्टा चिदभिव्यज्यमाना करुण-रसीभर्यति । साहित्यदर्पणे तु इष्टविनाशवदनिष्टाप्येवैकल्यजनकत्व स्वीकृतम्² । तत्रेष्टानिष्टौ मनुष्यत्वानुप्राणितानि भवेतामित्यत्रापि नाग्रह । तथा च मनुष्याणांमिव मनुष्येतराभीष्टप्राणिना प्राणीतराभीष्टवस्तूना च विनाशाद् भ्रान्तिगाना घटनाना कार्याणाञ्चापत्तिस्वरूपाणाञ्च अवाप्त्या जात चित्तावसादस्वरूप शोक करुणरसस्य स्थायिभावः । लक्षणघटकपुत्रादिपदगतादिपदेन धर्मपत्न्या अपि ग्रहणात्तद्वियोगेऽपि शोकस्यैव सम्भावनाया जागरूक्या विरहहेतुकस्य विप्रलम्भशृङ्गारस्य निर्विषयता तु न शङ्क्या स्त्रीपुंसयोर्वियोगे वर्ण्यमाने तयो-र्जीवितत्वदशाया मम प्रणयिजनो जीवति न तु मृत, "एति जीवन्तमानन्दो नर वर्धशतादपि" इति भावनाया सत्त्वाद् वैकल्येन पोषिताया शृङ्गारस्थायिभाव-रतेरेव प्राधान्याद् विप्रलम्भशृङ्गार एव न करुण,³ करुणस्थायिनश्चित्तवैकल-व्यस्याप्राधान्यादपुष्टस्य तत्र सञ्चारिभावरूपेणावावस्थानात् । तयोरन्यतर-जनस्य मृतत्वज्ञानदशाया प्राणीतरेष्टवस्तुनश्च विनष्टत्वज्ञानदशाया च रति-पोषितस्य शोकस्यैव प्राधान्येनानुभूते करुण एव । यदा तु मरणज्ञाने सरयपि देवताप्रसादादिसूचकवरवागादिहेतुना पुनरुज्जीवनज्ञान कथञ्चिद् वर्तते तदाऽऽ लम्बनस्य प्रणयिजनादेरेकान्ततो विच्छेदाभावज्ञानात्पुनर्मिलनस्याशया चिर-कालप्रवास इव रतेरेव प्राधान्याद् विप्रलम्भशृङ्गार एव, न करुण अभि-व्यज्यते । यथा कादम्बरीकाव्ये महादेवताया पुण्डरीकमरणज्ञाने मर्यापि गन-

1 रसगङ्गाधर, प्रथममाननम्, पृ० १४१

2 सा० दर्पण, तृतीय परिच्छेद, रसगङ्गा० पृ० १४३

3. रसगङ्गा० पृ० १४२

चारिवचनात् पुनरुज्जीवनज्ञानस्य विश्वमानत्वादात्मबन्धनस्य शाश्वतिकविच्छेदा-
भावज्ञाने जागरूके सति महाश्वेतावचनेन विप्रलम्भशृङ्गार एव प्रतीयते न
कहण इति रसगङ्गाधरकारा ।⁴

विश्वनाथास्तु पुन प्रत्युज्जीवनज्ञानस्थले रसान्तरमेव कहणविप्रलम्भाख्य
स्वीकुर्वन्ति लक्षण च कुर्वन्ति —

यूनोरेकतरस्मिन् गतवति लोकान्तर पुनर्लभ्ये ।

विमनायते यदैकस्तदा भवेत् कहणविप्रलम्भारय ॥ इति ।⁵

रसगङ्गाधरकारस्तु पूर्वोक्तरीत्या विप्रलम्भमात्रस्वीकारेणैव त्रिविहे भिन्नरसान्तर
स्वीकृत्य भरतमुनिस्वीकृताया रससंस्थायास्तत्प्रभेदाधिकतत्त्वासाक्षाधिक्य-
कल्पना व्यर्थेति मन्यते । किञ्चकालिकदेशिकपरिमाणाधिक्यन्यूनत्वे आदाय
रसस्य तदीयस्थायिभावस्य वा भेदस्वीकारे भेदानामानन्त्यकल्पनाप्रयुक्तानवस्था-
दोषोऽपि प्रसज्येत । मासस्यापिबियोग वर्षस्यापिबियोगवर्णनस्य विप्रलम्भस्य
तारतम्यादेकत्र स्वीकृतविप्रलम्भादग्यत्र स्वीकृतस्य विप्रलम्भस्य पायं वयापत्तिः ।
यत्र कोऽस्तिप्रीति प्रणयिजनो विमनायमानो वर्ण्यते तत्र दशक्रोशस्थितयो-
बियोगप्रस्तयो प्रियतमजनयोर्वर्णने भिन्नविप्रलम्भप्रकारस्वीकार आपद्येत ।
अत इहलोकनोकान्तरस्थितयोर्वर्णने विमनायमानयोर्वर्णने तारतम्य विहाय
उभयत्र विप्रलम्भशृङ्गार एव स्वीकार्यं इति जगन्नाथस्य हृदयम् ।

वस्तुतस्तु चिरप्रवासे विश्लेषे वर्ण्यमाने आत्मबन्धनद्वेषाभावाद् रतेर-
विच्छिन्नतया प्रतीत्या प्राधान्येन शोकस्य यथा कादाचित्कत्वेनाल्पविभावजन्य-
त्वाद् व्यभिचारित्व तथा न मरणपुनरुज्जीवनयोर्ज्ञानस्थले, तत्रालम्बनस्य
विनाशज्ञानतया तस्य किञ्चित्कालान्तरोज्जीवनज्ञानसत्त्वेऽपि वास्तविक-
त्वेन रतिसोनस पूर्वापेक्षया किञ्चित् क्षीणप्रायस्त्वेनैवानुभवाच्चोक्तस्याधिक्येन
प्रतीते कहणरसेन पोषितस्य विप्रलम्भशृङ्गारस्य सत्त्वात् कहणविप्रलम्भाख्य-
प्रकारान्तस्य स्वीकारे न काप्यापत्तिः, तस्य स्वीकृतरसनिष्ठप्रकारान्तरस्य
स्वीकारेण न भरतमुनिप्रतिज्ञाविच्छेद, फलमुखगौरवस्य दोषानाधायकत्व-
स्वीकारात् ।⁶

अनुचितविभावकत्वम् अनुचितस्थायिभावकत्व च रसाभासत्वम् । शोको
यदाततामिविभावगतो वर्ण्यते तदा कहणरसाभासोऽनुभूयते । एव शोकस्या-
नौचित्येन वर्णनेऽपि कहणरसाभासो जायते । वीतरागादिगतस्य शोकस्य
वर्णनेऽपि कहणरसाभासोऽभिव्यज्यते ।

यथा हेतुहेत्वाभासश्च नैकत्राधिकरणे तिष्ठतस्तथा रसो रसाभासश्च न
सामानाधिकरण्येन स्यात्तुमहंत, निर्मलस्यैव रसत्वस्वीकारादित्येक मतम् ।

4 रसगङ्गा०, पृ० १४२

5 सा० दर्पणः, तृतीय परिच्छेद.

6 रसगङ्गा० चन्द्रिका टीका पृ० १४३

7. रसगङ्गा० पृ० ३६७

“यदाऽत्रम्य पङ्गुत्वदोषान्नाश्वत्वहानि पङ्गुत्वादश्वाभासत्वस्याश्वत्वम्य च तत्र सत्त्वात्, अथ च यथा घूमानुमाने पर्वतो घूमवान् अग्नेरित्यत्राग्नौ हेत्वाभासत्वं तिष्ठति किन्तु अयोपोलको दाहवान् अग्नेरित्यत्र दाहानुमाने तत्र हेतुत्वमपि तिष्ठति तथैव रसानासरसत्वयोरेकत्र समावेश सम्भवतीति द्वितीयमतम् ।⁸

पूर्वनिर्दिष्टालंकारशास्त्रीयविवेचनमधिकृत्य यदि शक्तिभद्रस्याश्चर्यचूडामणि परिशील्यते तदा विस्मयबाहुल्यपरिपुष्टधीररसप्रधाने तत्र नाटकेऽङ्गरसरूपेणाङ्गरसाभासरूपेण च करुणस्याभिव्यञ्जना प्रतीयते ।

तत्र रसरूपेण करुणस्याभिव्यक्ति सीताहरणजटायुमरणप्रसङ्गे रामरूपधारणपुरस्सरमृत्युमवाप्तस्य मारीचस्य मरणप्रसङ्गे च कविना संक्षेपेण दर्शिता ।

रामरूपं पृत्वा रावण सीता हरत्यत्र । स लक्ष्मणस्वरूपं सारथिं कृत्वा रथं नीत्वा रामाश्रमे गोदावरीतटे प्रागत्य कथयति—मुनिना दिव्यदृष्ट्या साकेतं शत्रूणाऽऽक्रान्तं विपत्तिप्रसक्तं विलोक्य स्वतपप्रभावेण रथमिमं तुरगसहितं निर्मायाहमाज्ञप्तोऽस्मि—लक्ष्मण सारथिं कृत्वा त्वं भ्रातरं विपन्नं परित्रातुं शीघ्रं साकेतं गच्छ इति । प्रतः प्रिये जानकि ! त्वं शीघ्रं रथाधिष्ठा भव, विलम्बं मा कार्षी । तव साकेतगमनेन मम मातरोऽपि त्वां दृष्ट्वा सन्तुष्टा भविष्यन्तीति । सीता मुनिभिः पूर्वं प्रसादीकृतयो राक्षसमायोद्भेदनप्रभावयोश्चूडामणिरत्नाभूषणाङ्गुरीकयोः प्राप्तिं स्मारं स्मारं भटिति विश्वसिति रावणस्य रामरूपवती वाक्ये रथं चारोहति । कनकमृगं हत्वा रामं शीघ्रं नागच्छत्वाश्रममिति हेतोः शूर्पणखा सीतां भूत्वा रामेण सह सीतावत् सलापं करोति । रामं गगने गच्छन्तीं सीतां पश्यति तस्यां स्वरं परिचितं शृणोति परन्तु सीतां केनापि रामसंश्लेषेण पुरुषेणापि वार्तालापं न करिष्यतीति विश्वासं तं सन्देहं प्रतिबध्नाति । सीताऽपि भूमौ रामं पश्यति तस्य स्वरं च परिचिनोति किन्तु तेन सहापरा नायिका दृष्ट्वाऽप्योऽप्यं कश्चित् पुरुषं अन्यां च सा काचिन्तारोति मनुते । रामरूपधारी रथस्थो रावणस्तां कथयति—पुरापि कनकमृगतं स्वरं विपन्नस्य मे स्वरं मन्यमाना लक्ष्मणं च रक्षार्थं प्रेषयन्ती त्वं यथा विप्रलब्धा तथा मन्ये साम्प्रतमपि राक्षसमायापरवशा वञ्चनामवाप्ता । इत्थं रावणस्य रामस्वरूपस्य रामवद्भाषणादिना मोहिता सीता तमायं पुत्रेति सम्बोधनेन व्याहरन्ती सारथिं च लक्ष्मणं मन्यमाना साकेतं गच्छामीति मतिहता लङ्काभिमुखं नोयते रावणेन ।⁹ रावणश्च तस्मात्स्पर्शमुखं प्राप्तुकामोऽपि आत्मगतं कथयति—इन्द्रस्य गजमुचे प्रदर्शितशक्तिर्मे हस्तस्त्वापसस्य दयित-

स्प्रष्टुं न प्रभवति¹⁰ किञ्चिदनन्तर स साहस सचित्य तपोवने प्रतिदिनमर्त-
स्नानजटिल वनलताकुसुममानमण्डन रयवेगजन्यवायुप्रवाहबिकीर्णं तस्याः केश-
पाश समययितुं यतते¹¹ । सीता च (ए कुमारे आसण्णो) ननु कुमार आसण्ण
इति कथयित्वा त यद्यपि निवारयति¹² तथापि सीताशिरस्यचूडामणिप्रभा-
वात् तस्य रूप परिवर्तित जायते । स सहसा विगतरामरूप प्राप्तरावणस्वरूप
प्रतिपद्यते । मुनिप्रसादीकृतस्य चूडामणोरय प्रभाव आसीद्—यद् धृततन्मणि-
घरीरस्य स्पर्शेन राक्षसमायाकृतरूपादिक परिदृश्य स्वकीयस्वरूप प्राप्य-
तीति¹³ त राक्षस इष्टवः “ह न खल्वायंपुत्रोऽयम्” ह ष खु भ्रञ्जउत्त इति
भयभीता भवति, सारथिश्च रावण रावणरूपमापन्न विलोक्य मायां प्रकटी-
भूता विलोक्य स्वयं स्वलक्ष्मणरूप विहाय राक्षसरूप दधाति । इत्यम् “भय-
मपि न कुमार’ इति बुद्ध्वात्मानं राक्षसपरवत विचिन्त्य “हा आयंपुत्र !
हा कुमार ! हा मा रक्ष राक्षसहस्तादिति सदैव्य भ्रापते । रावणश्च त्वा मत्तो
रक्षितुं देवा असुरा वापि न समर्था अत त्व मुधा किं लिखसे इति कथयति¹⁴
अत्र प्रसङ्गेऽस्मिन्प्रतिप्राप्तजन्यश्लोक रावणादिविभावित सुरासुरकृतत्राणा-
समर्थताद्युद्दीपित परित्राणयाचत्रापूर्णाविलपनवाक्यानुभावित आस-विषाद-
दैव्यादिसंचारित स्यायिभाव करुणरसतामेति । तस्या परित्राणहेतुक तत्तद्
वाक्य हा का मे गई ? किं मे सरण ? हा का मे गति. किं मे शरणम् ? इति
निशम्य ।

शरणमस्मि जटायुरह सखा दशरथस्य रथस्तव तिष्ठतु ।

अविद्रुपामपराधमहं सहे विसृज रावण ! वीरमनुव्रताम्¹⁵

इति वदत रावण स्वकीयचञ्चुचरणप्रहारं, क्षतविक्षत कृत्वा तस्य गात्र
रक्तार्द्रं विदधत रावणस्य तत्तदसामर्थ्यं—

कैलाससानुमति खण्डितमानशृङ्ग
काराण्हे नियमित चिरमर्जुनेन ।

स्वा बालिबालवलयाद्धितवद्धबाहु
जानामि राक्षस ! जपत्वमधूमकेतुम् ॥¹⁶

इत्यादिना प्रकटीकुर्वंतश्च गृध्रस्य दर्शितपराक्रमस्यापि चन्द्रहासासिना छिन्न-
पक्षद्वयकण्ठस्य वध दृष्ट्वा “अहो अकरुणा खलु ईश्वरा । अध-याया मम कृते
भयमपि विहङ्ग शोचनीयं सबृत् इति¹⁷ साश्रुपात विलपन्त्या सीताया
मृतविहगालम्बन तस्य परदुःखदयार्द्रतादिगुणोद्दीपनी दैवनिन्दारोदनाद्यनुभावो
विषादभासञ्चितादिसञ्चारी शोक करुणरसोभूय सहृदयानामास्वाद्यता
भजते ।

10 आ० चू० अङ्क ४ श्लोक ३ 11 वही अङ्क ४/४

12 वही अङ्क ४ पृ० १२४ 13 वही ३/१० 14 वही ४/६

15 वही ४/८ 16 वही ४/९ 17 वही पृ० १३३

यत्र प्रकरणे¹⁸ मरणकाले घृतरामरूप मारीच लक्ष्मण सीताकृत्वि-
प्रेरणया गत त चाप्राप्य प्रतिनिवर्तमान कनकमृगानुसारिराममेव मृत
बुद्ध्वा रोदिति वदति [सकामा भव कैकेयि ! कौसल्ये न गतिस्तव] [यन्नि-
शाचरबाणेन मुतस्ते मर्मणि क्षत इति¹⁹] [सत्यवादिनि घमिष्ठे पुत्रि सागर-
वासस] घमङ्गलाना नारीणा कथ त्व देवि गण्यसे²⁰ इत्यादिना कैकेयीं निन्दति
कौशल्या सीता चानुशोचति तत्रापि करुण अभिभ्यञ्ज्यते । तस्य राममरण-
विश्वासजन्य. शोकस्तथा द्रढीयान् यथा तस्य सीतया, वस्तुत कुलसीतारूपया
शूर्पणखया सह समागत वस्तुतो राम एव मायाराम प्रतिभाति । त सकरुणम्
प्रार्थं ! गुरुविधेय ! त्वदायत मे जीवित हरसीति रुदन्त राम विहसन् यदा
कथयति—मुञ्च मायागत दुःख पश्य मा तव पूर्वजम्²¹ तदा स त राक्षस
मन्यमान प्रतिवदति—आ राक्षस ! मम पूर्वज भ्रातर हत्वा मामपि हन्तु-
मभिगतोऽसि किम् इति त च हन्तुमुद्यतो भवति । रामश्चाङ्गुलीयक मुनि-
प्रसादीकृत तस्मै दर्शयित्वा स्वस्य यथार्थरामत्वं प्रत्याययति ।

अत्र रामालम्बनविभावितो लक्ष्मणाश्रयक मायाविराक्षसकृततत्तत्कायो-
दोषित रोदनविलापाद्यनुभावितो विपादादिसञ्चारितशोकस्थायिभाव सहृदय-
सहृदयतामहिम्ना साधारणीकृत करुणास्वादावस्थो भवति ।

कृतकमनीयरमणीरूपा शूर्पणखा राम प्रति प्रस्तुतप्रणयप्रस्तावा रामेण
च सीता सदृश्यं मनया कृत्रविवाहोऽय जनस्तव प्रायंनीयमपि प्रस्ताव कथकार
स्वीकर्णात् इति यदा प्रत्यादिष्टा तदोदारस्वभावा नारीकोमलहृदयस्वभावशा
सीता यदा कुमारेण तपस्विघर्मण्यार्यं रामभुपचरतो मे किं त्वया समाधिभङ्गस्थ
निमित्तभूतयेति वदित्वा पूर्वमेवोपेक्षिता प्रार्थयुत्रदर्शनेनोत्पन्नस्नेहा विभाविता-
त्मगुणपक्षपातस्वभावा त्वयापि प्रत्यादिष्टा शोचनीया दशा यास्यतीति²²
राम निवेदयति तदा व्यज्यमाना सीतादया क्षणेनैव राक्षसीस्वरूपया राम
लक्ष्मणे च व्वादित्वा सीता रावणभुपहारीकरिण्यामीति घोषयन्त्या सक्ष्मण
च हन्तुमुद्यतया शूर्पणखया शीघ्र विजय यातीति अनौचित्येन प्रवर्तितत्वाद्
भावाभास एवात्र । रामस्तु देवि न ससर्गमहंति कुटुम्बिनामनर्गसः स्त्रीजन
इति सीता कथयन् तस्याविश्वसनीयता वेत्येव । इत्यथ प्रकरणे सीताया
तन्नारीविषयकचिन्ता अस्याचारिविषयकहितचिन्तावदनौचित्येन प्रवर्तित-
स्वातसीताया श्रीदार्यभाव व्यञ्जयत्यपि भावाभासरूपतामेव प्राप्नोति न तु
भावत्व तस्यौचित्येन प्रवर्तितभावविषयत्वस्वीकारात् ।

18 आ० चू० अङ्क० ३

19 वही ३/३५

20 वही ३/३६

21 वही ३/३६

22. वही पृ० ४०-४२

एवमेव राक्षसमार्योद्भेदनप्रभाव मुनिप्रसादीकृताङ्गुलीयत्वं धारयतो रामस्य शरीरस्पर्शेन मृतो रामरूपो मारीच यदा मारीचत्व दधाति कृत्रिम-सीतावेया शूर्पणखा “ह मरुगुस्ता खु बलवन्तो हा ह्रदो गुरु मारीचो (हं मनुष्याः खलु बलवन्त हा हतो गुरुमरीचि इति कृत्वा रोदिति, रामश्च ता कोमल-हृदयत्वादध्रुसम्नातपरा वस्तुतः सीतामेव ज्ञात्वाऽध्रुसमार्जनपरो भवति अङ्गुलीयकप्रभावेण सा च शूर्पणखास्वरूप प्रत्याप्नोति²³ तदापि प्रत्याचार-परायणालम्बनाश्रयगतत्वात्स शोको न सहृदयस्य शोकावच्छिन्ना चित्तभङ्गा-वर्णा विदधाति । अतो नात्र कर्णरसतदाभासचिन्ताविषादादजात्मकभाव-तदाभासान्यतमोऽभिव्यज्यते ।

प्राणभिक्षाविन्या शूर्पणखया ज्ञातसीताहरणवृत्तान्तो रामलक्ष्मणौ नात्र विलपन्तौ चित्रितौ यथा मूलरामचरित्रकाव्ये, अत्र तौ तु गाम्भीर्यमहा-सत्त्वाश्रयनायकगुणसम्पन्नौ स्वेयासौ शूर्पणखा कथयत यद् गत्वा सा रावण व्रूयात्—

नयनविपये माया सीता विदर्श्य विलोभन
मम धृतवता मिथ्यारूप विधाय च लक्ष्मणम् ।
त्वरितगतिना सद्य सीता त्वया न तु वञ्चिता
नियतविधवाचारा दाराश्चिर तव वञ्चिता ॥²⁴

अपि बन्धुषु नाथिता वर किमुतारातिषु ता दधाम्यहम् ।
युधि रावण ! मे सवान्धवो मुनये देहि मुहूर्तदर्शनम् ॥²⁵

अत्र प्रथमे रामवचनात्मके दशोके रामस्य वीरभाव एवाभिव्यज्यते, अस्या वञ्चनाया फल राक्षसविनाशो भार्याणा च वैधव्याप्तिरित्यर्थप्रतीतेः । द्वितीये च दशोके लक्ष्मणमदिष्टेऽपि गर्वं उत्साहसचारिभाव एव ध्वन्यते याच्ञा स्वजनेष्वपि गर्हितैव भवति शत्रुषु तु मुत्तराम् । अतो मया सीता-प्रत्यर्पणप्रायणा न क्रियते केवल युद्धभूमिषु तव सवान्धवस्य साक्षात्कार एव ममाभीष्ट तत्र च त्वा समित्र सवान्धव हत्वा स्ववीर्येण सीतासम्प्राप्तिरेव मयेष्यते । अतोऽत्र रामायणस्यैतस्मिन् प्रसंग इव कर्णोद्रेको न भवति । अङ्गुलीयकप्रमाणद्वारा सीतासम्प्राप्तये कापि चेष्टा यदत्र न दृश्यते साऽपि लक्ष्मणस्यैतद् वचनानुकूलैव ।

अशोकवाटिकाप्रसङ्गे²⁶ दृश्यते यत् सम्पातिवचनानुसारेण हनुमान् इतन्ततो गत्वाऽशोकवाटिकामेव गच्छति रामप्रदत्ताङ्गुरीयकहस्तः । स पश्यति रावणैव सर्वाश्चन्द्रचकोरबसन्तादयः सीता कामोद्दीप्ता विधाय

23 भा० पू० अङ्क० ३

24 भा० पू० ३/४०

25 वही ३/४१

26 वही अङ्क ६

स्व प्रति भाव दातु समुपम्यापिता । सूर्यस्तत्र नोदेति, चन्द्र सकलकला-
परिपूर्णं संबंदा चन्द्रिका विकिरति । सीता च रामकमनुस्मरन्ती विन्नपन्ती
कदापि चन्द्रमुपालभते—चन्द्र त्व तावदायपुत्रसदृश इति लोको व्याहरति ।
एकतस्त्व भा पश्यति भ्रम्यतश्चायंपुत्रम् । कदापि सा गगनोदितामरुन्धती वदति—
त्व पतिव्रताना निदर्शनभूता, तव को नामाय व्यवसाय । राक्षस
देशेऽस्य जनस्य प्रतीकार किमपि न भणसि । संबंधा तव दर्शन विफलमिति ।
सा कथयति रात्रिन्दिव लङ्काया चन्द्रोदयेन प्रियतमवियोग भजमानेय चक्रवा-
कबधूरयमिव जन दून्य रोदिति ।²⁷ भ्रबसर प्राप्य “न दून्यामिद स्थान पूज्य-
पादो राम एव भर्ता तदेव वचनं (मत्कर्णाम्या) शृणोती ति वदन् हनूमान्
घञ्जुरीयक समर्पयति ।²⁸

सीता प्रथम तु ता प्रक्रिया राक्षसस्यापरा माया विशङ्कते । किन्तु ‘हम्
धानर खल्वय, प्रायेणोद रूप राक्षसो न पृच्छातीति विचार्य रामवानरयो सभा-
गमवार्ता पृच्छति, तत्सव निवेदितवतोऽपि हनूमत सत्यत्वपरीक्षणोपायश्चूडा-
मखि मम पादवेऽस्तीति विचार्य तन्मुखाद्रामस्य वियोगदुःख श्रुत्वा इदमपि
शृणोति यत्तव चरणरिभ्रष्ट रूपुर वने प्राप्य स्वाश्रुधारासन्पित विदग्धरामो
देव तत् सर्वाङ्गाभरण कृत्वान् मौली कटकस्थाने प्रकोष्ठे हृदये ललाटे च धार
धारमिति ।²⁹ इत्यमत्र पण्डेऽङ्के सीतारामो मिथो विभावो भवत उभयगतो-
ऽनुरागो व्यक्तीभवन् विप्रलम्भश्रुधार पोषयति । सीताया रामस्य बो-नादावस्थे
विषाद व्यञ्जयन्त्यावपि न करुणामास्वादयत ।

सीताया अग्निपरीक्षाप्रकरण³⁰ मपि न करुणरसास्पद प्राप्नोति ।
प्रियतमस्य रामस्य ष्टी तव सवमाभूषण भविष्यतीति अनमूयावरेण भूषिता
शृङ्गारप्रसाधनरहिताऽपि सीता मृगजता कृतसत्कारेव प्रतीता भवति ।
अतस्तस्याश्चरित्रशुद्धौ सन्दिहानो रामस्तस्याग्निपरीक्षा कारयति । यदा
नारद आगत्यानमूयावरदानरहस्यमुच्चाटयति तस्याः सर्वतोभावन शुद्धि
सत्यापयति नारद देवा पितर गन्धर्वाश्च तस्या कृतस्य अग्निपरीक्षणस्या
नावश्यकतामनोचित्य च वदन्ति ।³¹ विभीषणश्च कथयति रामम्—अग्नि
परीक्षणकारयितार भवन्त लङ्कावासिनो महाजना निन्दन्ति, यतो भवता मद्य
परिशङ्कयने स्म । नामिभ्र हिरण्य हिरण्यरेतममहति । कथ दीपिका तम
कनञ्जये³² इति । तवापि राम पश्चात्ताप न करोति

27 आ० चू० पृ० १२४ १६०

29 वही ६/८

31 वही

28 वही पृ० १६०

30 वही ७

32 वही मञ्जु ७ पृ० २५७

शङ्कितार्थसि मया देवि । धर्मशीलाऽपि जानकी ।

विश्वास्यन्ते कथं शेषा योषित पोषिता प्रिये ॥³³

अर्थात् विप्रयुक्ता पतिव्रता अपि परोक्षैव भर्तुंभिः परिग्राह्या इति माय लोके प्रतिष्ठापयितुं मया त्वत्परीक्षा कृता, न तु त्वयि दोषाश्चङ्क्येति टीकाकारस्य व्याख्यया नात्र ग्लानिः रामेऽभिव्यज्यते ।

किन्तु यदि तस्यार्थं एव क्रियते यत् पतिव्रतायास्तव परीक्षणं मयाऽयुक्तमेव कृतम् । किन्तु लोकापवादपरिहाराय विवशेनैव मया तत्सपादितत्वात् तदात्र ग्लानिर्भावोऽभिव्यज्यते । सीताऽपि जिह्वेम्पनेन वृत्तान्तम्” इत्येकैव उक्त्वा पश्चात् वदति ‘नहि नहि तुष्याम्येव तस्य पापस्य (पापिनो रावणस्य नामग्रहणमपि पापकरमिति सीता रावणस्य नाम न पृच्छति किन्तु पापस्येति शब्देनैव तं सकेतयति) प्रस्थानकाले केनापि हस्तस्पर्शो लङ्काया पादस्पर्शं सवृत्त । तस्य पापस्य शरीरस्पर्शपासुलानि गात्राणि अग्निं वर्जयित्वा कथं परिशुद्धानि भविष्यतीति³⁴ कथयित्वा तस्य परीक्षणस्योचित्यमेव विभावयति । अतो नात्र शोकः । तेन न कश्चिदपि रसः ।

इत्यमत्र सीताहरणजटायुमरण-राममायिमारोचमरणप्रसंगा एव कश्चिदपि रसस्याङ्गस्यास्वादजनका इति ज्ञेयम् ।

33 आ० चू० ७/३०

34 वही, पृ० २५५

तापसवत्सराज नाटक में करणानुभूति

अञ्जु अग्रवाल

“वाग्वैदग्ध्यप्रधानेऽपि रस एवात्र जीवितम् अर्थात् किसी भी काव्य में, चाहे वह दृश्य हो, अथवा श्रव्य, रीति गुरु अलंकार के होते हुये भी यदि रस नहीं है तब वह काव्य कहलाने का अधिकारी नहीं है, आचार्य भरत¹ के अनुसार नहि रसादत्ते कश्चिदर्थं इह प्रवर्तते अर्थात् रस के बिना कोई अर्थ प्रवृत्त नहीं होता।

प्राचीन परम्परा के अनुसार नाटक में एक ही रस प्रधान हो सकता है ‘एक एव भवेदङ्गी शृङ्गारो वीर एव वा किन्तु कण्ठ रस के आचार्य कवि भवभूति ने’ एको रस करण एव कहुवर कण्ठ को भी अगी रस बनाने के लिये अपने उत्तरवर्ती कवियों का माग प्रशस्त कर दिया। इसी कण्ठ की परम्परा में कवि मायूराज (अनङ्गहय) ने भी अपने नाटक तापसवत्सराज में कण्ठ रसानुभूति को केन्द्रीभूत बनाने में सफलता प्राप्त की है।

तापसवत्सराज नाटक अधिक नोकप्रसिद्ध नहीं है अत इसका सक्षिप्त परिचय देना आवश्यक है।

तापसवत्सराज नाटक के रचयिता मायूराज राजा नरेन्द्रवधन के पुत्र थे और अनङ्गहय इनका अपर नाम है रामजी उपाध्याय³ ने इनका मातृ राज’ नाम भी इंगित किया है।

मायूराज का प्रादुर्भाव कब हुआ यद्यपि यह स्पष्ट नहीं है सबप्रथम आनन्दवधन⁴ (८१० ई०) ने तापसवत्सराज नाटक का उल्लेख किया है महाकवि भास कालिदास भवभूति एव श्रीहर्ष के नाटका का प्रभाव तापस० नाटक में यत्र तत्र दृष्टिगोचर होता है। ऐसी स्थिति में मायूराज ८०० ई० के लगभग प्रणीत होते हैं। मायूराज स्वाभाविक रूप से ही बड़ गुणी परोपकारी

1 भरत नाट्यशास्त्र ६ ३१

2 भवभूति, एको रस करण एव

3 उपाध्याय रामजी मध्यकालीन संस्कृत नाटक अ ३ पृ० ३१

4 आनन्दवधन, ध्वन्यालोक, ३ २

तथा सहृदय⁵ श्रे निम्नके फलस्वरूप तापमत्रमराजनाटक का कारण अधिक स्वाभाविक एवं हृदयग्राही प्रतीत होता है ।

तापमत्रमराज की कथा कवि की कुछ मौलिक कल्पनाओं के साथ-साथ बृहत्कथा से ली गई है, नाटक का नायक उदयन वत्सराज, नाटक की नायिका तथा अपनी पत्नी रानी वासवदत्ता पर अत्यधिक आक्रुष्ट है जिसके फलस्वरूप वह राज-कार्य में ध्यान नहीं देता है । मंत्री योगेश्वरामण को राज्य छिन जाने का भय है । वह राजनैतिक चाल चलता है और रानी वासवदत्ता के भाग में जलकर मर जाने की झूठी अफवाह फैला देता है । राजा उसके वियोग में प्राण त्यागना चाहता है किन्तु उसे सिद्ध से आदेश दिलवा दिया जाता है कि वासवदत्ता पुन मिलेगी, अगर वह दूसरा विवाह करेगा, सम्पूर्ण नाटक में कारुणिक विलाप दृष्टिगत होता है । अन्त में नायक-नायिका एक दूसरे का विगृह सहन न कर सकने के कारण आत्महत्या करना चाहते हैं और वही पर दोनों का मिलन हो जाता है ।

तापमत्रमराज नाटक में मुख्य रूप से कर्ण-रस का स्थायिभाव शोक ही प्रस्फुटित हुआ है । विप्रलभ शृंगार का स्थायिभाव रति है । इसमें पुनर्मिलन की आशा बधी रहती है जबकि कर्ण रस में पुनर्मिलन की कोई आशा नहीं रहती है । इस नाटक में नायक को नायिका की प्राप्ति की कोई सभावना नहीं है । नाटक के चतुर्थ अंक में यद्यपि सिद्ध ने नायक वरमराज से कहा है कि वासवदत्ता पुन मिलेगी परन्तु राजा को विश्वास नहीं होता है । उसका कहना है क्वचित् केनचिदुपायेन परलोकगत प्राप्यते ।⁶

तापमत्रमराज में कर्णा का आभास हमें प्रथम अंक से ही हो जाता है । (तद्वक्त्रेन्दु० १।१४) । राजा उदयन कहना है कि रानी वासवदत्ता का मुख देख कर सारा दिवस व्यतीत किया, धात-बीत करते हुये सध्या तथा विनोद और आनन्द से रात्रिया व्यतीत की, फिर भी उसे देखने के लिये मेरा मन क्यों व्याकुल हो रहा है ।⁷

5 सद्वृत्तानुगतो गतो गुणवतामाराधनेऽनुक्षण
कर्तुं वाञ्छति सर्वदा प्रणयिना प्राणैरपि प्रीणनम् ।
मात्मर्येण विनाकृत परकृती शृण्वन् बह्ययुच्चकै-
रानन्दाश्रुजलप्लवाप्नुतमुखो रोमाञ्चपीता तनुम् ॥ १।२

6 तापमत्रमराज, अंक, ४

7 तद्वक्त्रेन्दुविलोकनेन दिवसो नीत प्रदोषस्तथा
तदपोऽर्थैव निशा विनोदमहिता याता पुरानन्ददा ।
ता सम्प्रत्यपि मार्गदत्तनयना द्रष्टुं प्रवृत्तस्य मे
बद्धोत्कण्ठमिदं मन किमपवा प्रेमासमाप्तोत्सव ॥ १।१४

द्वितीय अंक मे नायिका वासवदत्ता के अग्निदाह का समाचार सुनकर नायक जिस बिल्हलता से विलाप करता है, वह बड़ा ही भाविक है—उसकी स्मृति मे कहता है—(दृष्टिर्नामृत० २।६) क्या तुम्हारी दृष्टि अमृत बरसाने वाली नहीं थी, तुम्हारा मुख मधुर हास्यरूपी शहद को प्रभावित नहीं करता था या शरीर के अवयव चन्दन रस के स्पर्श के सदृश ठडे नहीं थे। पता नहीं तुम्हारे किस अंग मे पंर जमाकर निर्दयी आग ने तुम्हें जलाया, निश्चितरूप से वज्र द्वारा बनी हुई यह कोई दूसरी ही आग होगी।^९

उसी प्रकार तीसरे अंक मे भी नायक विलाप करता हुआ दृष्टिगोचर होता है—आसू बहाता हुआ उदयन कहता है—(मवंत्र ज्वलितेषु ३।१०) सारे घरो मे चारो ओर आग लगी होने पर, भय के कारण सलियों के भाग जाने पर, भय और कम्पन से हाथ और पैरों के फूल जाने पर पग-पग पर गिरती पडती हा नाथ ! हा नन्द ! ऐसा बार-बार चिल्लाती हुई वह बेचारी तो मुझे पुकारती हुई खल गयी पर उस अग्नि के बुझ जाने पर भी हम उस आग से आज भी खले ही जा रहे है।^{१०}

चतुर्थ अंक में मिलन के समय व्यतीत हुई बातों का स्मरण करके राजा उदयन विलाप करते हैं—(चक्षुर्यस्य ४।१३) जिसकी आँखें कभी तुम्हारे मुख से नहीं हटीं, जिसको तुम्हारे बिना कभी चैन नहीं पडता था, जिसने अपनी इस छाती को तुम्हारे सोने के लिये शय्या रूप बनाया, जिसके प्रकाश के बिना तुम्हारे लिए भी यह जगत् दून्ध था अर्थात् हमारा तुम्हारा इतना घनिष्ठ प्रेम था। जो दशा में भी दूसरा विवाह करने की कल्पना भी नहीं कर सकता था परन्तु हे प्रियतम तुम्हें पाने के लिये विवाह की अनुमति देकर न जाने कौसा अनर्थ कर रहा है।^{१०}

8 दृष्टिर्नामृतवर्षिणी स्मितमधुप्रस्यन्दि वक्त्र न कि स्नेहार्द्र हृदय न चन्दनरसस्पृष्टानि चाङ्गानि वा ।
कस्मिन्नल्पपदेन कि कृतमिद क्रूरेण दग्धाग्निना
नून वज्रमयोऽन्य एव दहनस्तस्येदमाचेष्टितम् ॥ २।६

9 सर्वत्र ज्वलितेषु वेश्मसु भयादालीजने विद्रुते
आसोत्कम्पविहस्तया प्रतिपद देव्या पतन्त्या तदा ।
हा नाथेति मुहु प्रलापपरया दग्ध वरावया तथा
शान्तेनापि नय तु तेन दहनेनाद्यापि दह्यामहे ॥ ३।१०

10 चक्षुर्यस्य तथाननादपगत नाभूत् स्वचिन्निवृत
येनैवा सतत त्वदेकशयने वज्र स्थली कल्पिता ।

रानी वासवदत्ता को उदयन से विछुड़ने का दुःख तो है ही किन्तु उसे अपनी दासी काञ्चन को भी अपनी मृत्यु के समय न देखने पर दुःखद अनुभूति होती है—

विपद्यमानयाऽपि मया न दृष्टा, वनाद् भ्रावतंते मे वाप्यसलिलम्

अधिकांशतः संस्कृत नाटकों में विदूषक हास्य की भूमिका में ही चित्रित किया जाता है, परन्तु तापसवत्सराज नाटक का विदूषक हमें करुणानुभूति कराने में सहायक होता है। विदूषक मंत्री योगन्धरायण के मर जाने पर षोकाकुल होकर कहता है—

हा ध्रामात्य, अस्मान् परित्यज्य देवीमनुगच्छन् ।

तापसवत्सराज नाटक में वर्णित कल्याण रस को विशेष रूप से प्रभाव-शाली बनाने में एक और बात भी सहायक होती है कि यहाँ सभी कल्याण रस को उद्भूत करने वाली बातें एक साथ उपलब्ध न कराकर, एक एक करके उनके सामने लाया गया है, जिसे पाठक या दर्शक को शोक की तीव्रता बराबर बनी रहती है।

पहले वासवदत्ता की मृत्यु की सूचना देकर राजा के समक्ष वासवदत्ता से सवधित पशु पक्षी, लता-वृक्ष आदि उपस्थित कराकर उससे रानी के लिए जी भर कर विलाप करवाया है यथा—वासवदत्ता का पालित हरिण (धारावेश्म २६) वासवदत्ता को कहीं न पाकर लम्बी निश्वास छोड़ता राजा के पास आता है कि तुम्हीं बताओ मेरी माता कहाँ है। तब राजा कहता है—मेरे बेटा मुझसे खुदापद करने से क्या लाभ, तेरी माता दूर दश स्वर्ग की यात्रा पर जाते समय, मेरे साथ तुझे भी छोड़ गई।²⁷

तब उसके बाद योगन्धरायण की मृत्यु की सूचना राजा को (२२१) दी जाती है जो कि नाटकीय योजना की दृष्टि से भी एक विशिष्ट महत्त्व रखती है। तापसवत्सराजनाटक का घटना-क्रम भी कुछ इस प्रकार है कि षट् करुणानुभूति में सहायक होता है। लावारणक दाह की भयङ्कर ज्वालामुखी का आखिरी देखा वर्णन कवि ने जिस जीवन्त एवं प्रभावशाली रूप में वर्णित किया है उस वर्णन को सुनते हुए लगता है जैसे हमारे समक्ष ही अग्नि की ज्वालामुखी,

17 धारावेश्म विलोक्य दीनवदनो भ्रान्त्वा च लीलागृहान्

निश्चयायतमानु केसरलतावीचीषु कृत्वा दश ।

किं मे पार्श्वमुपैपि पुत्रक कृतं किं चाटुनि क्रूरया

माता त्वपरिर्वाजित सह मया यत्त्यातिदीघ भुवम् । २६

लावाएक को आत्मसात् कर रही हैं ।

इसी मध्य मे उदयन को भी वहाँ उास्थित कराकर तथा उसके द्वारा वासवदत्ता को अग्नि की ज्वालाओ से बचाने के लिये प्रयत्नशील दिखाकर, वासवदत्ता के कर्नन निवन पर जो विनाप कराया गया है वह नाटक के प्रमुख रस की पुष्टि के लिए आवश्यक बन पडा है । उन तथाकथित विनाशक क्षणों की कल्पना करता हुआ राजा कहता है—

आग के डर मे कापती हुई भय से विग्नितवसना, कातर नेत्रों की रक्षा की आशा मे सत्र दिशामो में फँकती हुई सी, तुमको निष्ठुर एव घूमान्ध अग्नि ने एक बार देखा भी नहीं और निर्दयतापूर्वक जला ही डाला, (उत्कम्पिनी) प्रर्षात् घुएँ से भाखें बन्द हो जाने के कारण ही अग्नि ने तुझे जनाया है अन्यथा अग्नि चाहे कितना भी क्रूर क्यों न होता, तुम्हारे मुख और नेत्रों की स्थिति देखकर कभी जलाने का दु साहस न कर पाता ।

यहा नायिका के उन नेत्रों की चञ्चना है जो पहले ही सुन्दरता और स्निग्धता के कारण पवित्रय रतिभाव को जापन करने वाले थे, 'इसीलिए' मात्र अग्नि के द्वारा नष्ट किये जाने पर प्रगाढ करुणा को उत्पन्न कर रहे हैं । शाकुन्तल नाटक के चतुर्थ अंक के समान यहा भी चेतन ही नहीं अपितु अचेतन भी शोकानुभूति मे सहायक है—राजा कहता है—

हा देवि वासवदत्ते ! पादपरंप्यनुगतसि,

और भी कुरवक का वृक्ष तुम्हारे गाढ आलिंगन को, मौलितरी का वृक्ष तुम्हारे मुख प्राप्ति के सम्मान को तथा लाल अशोक तुम्हारे पाव के प्रहार को पाता था । इस प्रकार प्रनुग्रह की प्राप्ति का आनन्द उठाकर सौभाग्यशाली बने इन वृक्षों मे तो कृतज्ञतावश तुम्हारी सी ही अवस्था प्राप्त कर ली है (क्योंकि यहा) सभी तो हमारी तरह केवल अपना स्वार्थ साधने वाले घूर्त नहीं हैं ।¹⁹

- 18 कुरवकतर्णाडाश्लेष मुखासवलालन
बकुलविटपी रक्ताशोकस्तया चरणाहतिम् ।
तव सुकृतिन सभाव्यते प्रमादमहोत्सवा
ननु गतदशाः सर्वे सर्वशशठो न वय यथा ॥ २।२३

- 19 उत्कम्पिनी भयपरिस्लजिताशुक्रान्ता
ते लोचने प्रनिदिश विधुरे क्षिपन्ती ।
क्रूरेण दाहणतया सहसैव दग्धा
घूमन्धिनेन दहनेन न वीक्षिताऽसि ॥

वस्तुतः नाटक के अन्त में भी हम उस उदयन की वासवदत्ता की स्मृति में भासू बहते हुए पाते हैं (विश्वम्भान्न० ६।४)। वासवदत्ता के अभाव में उसका जीवन नीरस है। उससे मिलने की एक आशा सिद्धादेश है जिस कारण वह प्राण धारण किये हुए है और अन्त में जब उसे अपनी यह कामना पूर्ण होती प्रतीत नहीं होती तब वह चिंता में जलकर प्राणान्त करना चाहता है। इससे ज्ञान होता है कि तापसवत्सराज नाटक में कल्याणानुभूति कहीं भी विच्छिन्न नहीं हो पायी है। वासवदत्ता के प्रति उसका प्रेम उत्तररामचरित के राम तथा रघुवश के भ्रज के प्रेम से किसी प्रकार भी कम नहीं, यद्यपि इसमें उनका जैसा कर्तव्य भाव एवं सन्तुलन नहीं है।

तापसवत्सराज नाटक की कल्याण अभिव्यक्ति की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इस एक ही नाटक में स्वप्नवामवदत्त, अभिज्ञानशाकुन्तल, मुद्रा-राक्षस एवं उत्तररामचरित आदि अनेक नाटकों की सम्मिलित रसमयता की अनुभूति होती है।

इस प्रकार हम कह सकते हैं कि कवि मायूराजकृत तापसवत्सराज नाटक कल्याणानुभूति को पूर्ण रूप से व्यक्त करने तथा सहृदय को प्राण्य कराने में सफल रहा है।

भारतविजयनाटक : एक कर्ण अनुभूति

—जगदीश चन्द्र लाम्बा

श्री मथुराप्रसाददीक्षित द्वारा लिखित भारतविजयनाटक भारत में अंग्रेजों के आगमन से लेकर उनके निर्गमन तक की ऐतिहासिक कथा को अपने कान्ठ में समेटे हुए है। लगभग दो सौ वर्ष का यह इतिहास दीक्षित जी ने नाटक के मातृशरीर में विभाजित किया है। अन्याय के प्रतिकार और देश की स्वतंत्रता के लिए किए गए पान्थबलिदानों के परिचायक इस नाटक में कर्ण रस के स्वाभिभाव लोक की उत्पत्ति के हेतु क्लेश, इष्टजनविद्योग, विभवनाश वध वधन उपद्रव आदि सभी विभावों को प्रकट किया गया है। नाटक का प्रारम्भ शोक एवं विषाद से बोझिल वातावरण में होता है और यह वातावरण अन्त तक बना रहता है। अंग्रेजों ने भारत में पदार्पण कर जिस प्रकार छत्र चक्र और अत्याचार में यहाँ अपना शासन स्थापित किया, इस अवधि में कितने निर्दोष और निरपराध भारतीयों की नृशंस हत्याएँ की गईं और कितने फाँसी पर लटकाए गए—इस सबका विवरण प्रस्तुत करने वाले इस नाटक को पढ़कर जिस सहृदय पुरुष का मन शोक से सतप्त नहीं हो उठेगा। यही शोक कारण का मूल है। यही कारण है कि इस नाटक में आदि से लेकर अन्त तक कर्ण की सरिता सतत प्रवाहित होती रहती है।

नाटक का प्रारम्भ भारत माता की दैव्य स्थिति से होता है। वह एक ऐसा पात्र है जो परिस्थिति की कर्णा से उद्वेगित है। दयाविहीन दुष्ट अंग्रेजों के कुकृत्यों से वह प्रत्यन्त दुःखी है। इस दुःख से त्राण पाने के लिए वह शोकाकुल है। उसके पुत्र भी उसे इस स्थिति से उबारने में असमर्थ हैं। अतः वह स्मरण करती है अपन उन दिवगत सपुत्रों को, जिनकी शक्ति का सभी लोहा मानते थे। वह कहती है कि मेरे वे वीर पुत्र मान्धाता, भरत, पुरु, कृष्ण, रन्तिदेव, भीम, अर्जुन, भीष्म, द्रोण, भगीरथ, कर्ण और कृप कहाँ हैं ? जिनके अभाव में आज मैं अति पीड़ित और व्याकुल हूँ। भारत-माता की यह असहाय अवस्था अत्यन्त शोचनीय है।

1 मान्धाता भरत पुरय्यदुपती रन्ति वव भीमार्जुनी

भीष्मद्रोणभगीरथप्रभृतयो हा हा वव कर्ण. कृप । पृ० ४

भारत सम्राट् शाहजहाँ की पुत्री का उपचार करके एक विदेशी सम्राट से वस्त्रों के व्यापार की अनुमति प्राप्त कर सारे व्यापार को स्वाधिकार में कर लेता है। इसके उपरान्त तन्तुवायो पर वह अपना जुन्म ढाने लगता है। छ मास तक निरन्तर दिन-रात अमपूर्वक जुलाहो में जिन उत्तम वस्त्रो का निर्माण किया था और जिनसे उन्हें अत्यधिक मूल्य मिलने की आशा थी, उन्हें वह विदेशी राजाशा पत्र दिखाकर मनमाने पैसे देकर खरीद लेता है। उसके ऐसा करने पर वे जुलाहे चौखते चिहनाते हैं, अपने बच्चो के भरण पोषण की दुहाई देते हैं, परन्तु वह सब धनमुना कर देता है। इस पर वे भविष्य में कपडा न बनाने की शपथ लेकर अपने अपने झूठे काट देते हैं।² ऐसे दृश्य प्रस्तुत कर जहाँ एक ओर नाटककार कष्ट अभिव्यञ्जना को प्रकट करता है वहाँ वह शोषण के विरुद्ध आवाज भी उठाता है। अंग्रेजो के इस अत्याचार को देखकर भारत माता' विनाश नरती हुई कहती है कि हाय मैंने इन अंग्रेजो का विश्वास करके सर्वनाश कर डाला। ये धनलोलुपता के कारण मेरे पुत्रों को मारते हैं मेरे सभी बच्चे मर गए हैं।³ भारत माता का यह रुदन प्रत्येक सामाजिक को शोकाकुल कर देने वाला है क्योंकि वह कष्टा की मूर्ति प्रतीत होती है।

शिराजुद्दौला तथा उसके गुप्तचर शिवराम के वार्तालाप में कष्ट की व्यञ्जना दिखाई पड़ती है। शिवराम कहता है कि पाश्चात्य अमीचन्द को पकड़कर जब उसकी स्त्रियों को पकड़ने गए तो उन्होंने अपने पातिव्रत्य की रक्षा के लिए अग्नि में आत्महोम कर डाला।⁴ इस समाचार से शिराजुद्दौला का हृदय अत्यन्त पीड़ित हुआ तथा उसका शोक इन शब्दों में व्यक्त हुआ कि स्त्री हत्या, लूट पाट आदि अपनी दुष्टताओं का स्मरण कर ये डोगी, दुरात्मा, पापी लज्जित नहीं होते। यहाँ नाटककार ने अंग्रेजो के चरित्र और भारतीयों की पुष्प आस्था को भी प्रकट किया है। अभी शिराजुद्दौला का शोक सांगत भी नहीं होने पाया था तभी शिवराम उसे जगन्नाथ की मृत्यु का समाचार

2 सर्वे तन्तुवाया स्वमङ्गुष्ठ कर्तयन्ति । पृ० १५

3 हा हा कि मम पुत्रकेपु विहित हा प्रत्ययात्कि कृत
हा देशस्य दशा किमस्य भविता, हा सर्वनाशोऽभवत् ।
हा दीनानपि वित्तलोलुपतया निघ्नत्यमी मरुमुतान्
सर्वे हा प्रलय गता मम मुता वीरविहीनास्म्यहम् ॥ पृ० १६

4 स्त्रियरथ स्वकीयपातिप्रयरक्षायै अग्नि प्रज्वाल्य तत्रात्मानमबुहवुः
पृ० ३८

देता है।⁵ यह सुनकर शिराजुद्दौला का हृदय कहरा से द्रविण हो जाता है। इस शोक भार के कारण वह अपने को मभावने में असमर्थ पाता है।

फासीसी सैनिकों द्वारा युद्ध में मारे गए अग्रेज सैनिकों का स्मरण कर क्लाइव का हृदय उनके वध से दुःखी है। वह कहता है कि हाय-हाय, शौर्य से उद्दण्ड फासीसी हमारे वीरों का विनाश कर चुके हैं, मैं क्या करूँ, कहाँ जाऊँ ?⁶ यहाँ नाटककार ने क्लाइव के शोकाभिभूत हृदय का चित्रण कर कहरा को मूर्तिमत्ता प्रदान की है।

फासीसी टेरान अग्रेजों से घूस लेकर टारपीडो के रहस्य को उनके समक्ष प्रकट कर देता है तदनन्तर अग्रेज फासीसियों पर विजय प्राप्त कर लेते हैं। परन्तु अपने पिता और मित्रादि के धिक्कार से प्रत्यग्त् ग्लानि को प्राप्त टेरान आत्महत्या करके अपने पाप का माजन⁷ करता है। नाटककार ने यहाँ कहरा स्थिति का बहुत ही सुन्दर चित्रण किया है।

जाफर शिराजुद्दौला के राज्य पर अपना अधिकार स्थापित कर अपने सेनापति शाहजादा को उसके वध का आदेश देता है। मृत्यु से भयभीत शिराजुद्दौला अपने प्राणों की भीख मागने के लिए उनके समक्ष गिडगिडाता है, शरणागत की दुहाई देता है।⁸ परन्तु वे उसके वध के लिए कृतसंकल्प हैं, ऐसा जानकर शिराजुद्दौला का शोक आँसुओं में परिवर्तित हो जाता है, और बड़ रोता हुआ कहता है कि हाथ मैंने ही तुम्हारा पालन-पोषण किया था और तुम आज मुझे ही मारन को उद्यत हो।⁹ जाफर का सेनापति उसकी इस कहरा पुकार को धनसुना कर उसे वध के लिए ले जाता है। शिराजुद्दौला का वलि के लिए ले जाते हुए बकरे की तरह मिमियाना कहरा को मूर्त रूप प्रदान करता है।

इसी प्रसङ्ग में क्लाइव जाफर से पूछता है कि शिराजुद्दौला का क्या समाचार है तो जाफर कहता है कि मस्जिद में जाकर खिचड़ी पकाते हुए वे

5 ततो जगन्नाथ निपात्य इतस्ततो विलुप्य च निर्गता । पृ० ३६

6 हा हा फासभवा मक्षीयसुभटान् निघ्नन्ति शौर्योद्धता किं कुर्यां क्व च वा व्रजेयमधुना । पृ० ४०

7 परमा ग्लानिमापन्त पश्चात्तापसमुज्ज्वलितान्त करणस्टरानमहोदय आत्मघातन पापमशोधयत् । पृ० ४१

8 शरणागत मा रक्ष । किं मा मारयितुमाज्ञापयसि ? प्राणभिधुकोऽहम्, माह राग्याभिलाषी । पृ० ६१

9 हा हा मया त्व परिपालितोऽसि मामेव हन्तु कथमुद्यतोऽसि । पृ० ६२

स्त्री और पुत्र सहित पकड़े गए और मार डाले गये।¹⁰ अतः अब हमारा निष्कण्ठक राज्य स्थापित हो गया। शिराजुद्दौला की यह लाचार स्थिति कबला के साक्षर रूप को उपस्थित कर देती है।

शिराजुद्दौला की मृत्यु में दुखी भारतमाता के ये वचन कि 'अब उसके बन्धन अपने ही लोगों के द्वारा इतने दृढ़ करा दिए हैं जिसके द्वारा उसके पैरों में पीडा भी होने लगी है'¹¹ उसके हृदय की पीडा का अनुभव करा रहे हैं और वह राती हुई घमने दुःख को स्थायी देखकर लम्बे लम्बे श्वास लेने लगती है। नाटककार न भारतमाता की आन्तरिक पीडा का वणन प्रति सजीवता क साथ किया है।

भारतमाता के बन्धनों को काटने की प्रतिज्ञा करनेवाला और कासिम अत्रेजी के छद्म कण्ठ से युद्ध में पराजित हो जाता है। यह सूचना देने के लिए कासिम का नौरु भारतमाता के समीप पहुँचता है। वह उससे कहता है कि घमने राज्य की रक्षा के लिए लड़ने वाले बद्रुद्दीन सेनापति को अग्नेया ने गोली से मार कर रात में साया हुई हमारी सेना को काट डाला।¹² इस प्रकार अपने पुत्रों की मृत्यु अपने सम्मुख होते देखकर उनके वध से दुखी भारतमाता का दुःख और भी बड़ जाता है। उसका हृदय रुदन कर उठता है। यह दुःख की इतनी अधिक कष्ट अनुभूति है कि इस कोई भुवतभोगी ही अनुभव कर सकता है। भारतमाता की वाढ्या और अधिन कस दा जाती है।¹³ अपनी इस असमयता और अवशता की स्थिति से वह प्रति पीडित है। चर भारतमाता की इस स्थिति का चित्रण करता हुआ कहता है कि उसका चरण बन्धनों से जकड़ है, उसके वस्त्र अस्त-वस्त हैं तथा उसके मुख की कान्ति मूली हो गई है।¹⁴ लगता है भारतमाता शोक से पीली पड़ गई है, उसका मुह मूल गया है और घमने वस्त्रों को सम्भालने में भी असमय है। उसके शोक की यह दशा अवर्णनीय है। वह अत्यन्त दयनीय हो गई है। भारतमाता की यह दुःखा प्रत्यक्ष अनुभव क मन को सतत कर देने वाली है।

बगाल में अग्रजों न कर बड़ा दिया है इस कर को अदा करने में असमर्थ बगालियों को काटों से युक्त बल के डडों से इतना पीटा जाता है कि कुछ ही

10 कृपर पचम न कवत्रनुवसहितो वृत् सेनापतिना वद्व्वाऽऽजीतो हुतश्च ।

पृ० ६२

11 अनेन निगडन पीडयेते मे चरणी । पृ० ७२

12 रात्री प्रविश्य शयानाऽऽमाक सेना कृत्ता । पृ० ८४

13 कुर्या किमत्र निगडंश्च दृढ निबद्धा । पृ० ९३

14 निर्गडितपदारविन्वा निकीणवसना म्लानमुखकान्ति । पृ० ९४

वही मर जाते हैं, और कुछ मूर्च्छित होकर गिर पड़ते हैं।¹⁵ इस घटना से बगाली बागी हो जाते हैं परन्तु अग्रज बागियों को डराने के लिए दयाराम और नूर मुहम्मद को गोली से उड़ा देते हैं।¹⁶ इतना ही नहीं, बगालियों को अपने पुत्र बेचकर तथा घर छोड़कर वहाँ से जाना पड़ता है।¹⁷ नाटककार ने ऐसी प्रसहाय और दानीय स्थिति का नाटक में बयान करके सब की सहानुभूति को प्राप्त कर लिया है क्योंकि ऐसी कष्टदायक परिस्थिति से मानव का हृदय कम्पन करने लगता है और उसके नेत्र अश्रुपूर्ण हो जाते हैं। इस सन्दर्भ में कल्याण रस की अभिव्यञ्जना इतनी स्पष्ट है कि प्रत्येक सहृदय दुःख बिभोर हो जाता है।

नन्दकुमार का मृत्युदण्ड¹⁸ दवर सिकडो गोलो की वीझारो से हजारो मनुष्यो के मारे जाने¹⁹ और सबत्र भाग लगान क दृश्य को देखकर भारतमाता के दुःख की सीमाएँ टूट जाती हैं और वह जोर जोर से रोने²⁰ लगती है क्योंकि शोक से क्षुब्ध हृदय को शांत करने के लिए रोना ही एकमात्र उपाय है। यहाँ कल्याण का पूरा समावेश हुआ है।

हेस्टिंग और गंगासह धन एकत्र करने के लिए प्रवराज क पुत्र को मरने साथ मिल कर वहाँ का मारा जन ले लेने हैं। परन्तु इतने से उन्हें सन्तोष नहीं हुआ। अतः उन्होंने सभी स्त्रियों के प्राभूषण भी उतारवा न चाहे। प्राभूषण-प्रिय स्त्रियों ने जब प्राभूषण देने में इन्कार कर दिया तो उन्हें पीट पीट कर उनके प्राभूषण उतारवा लिए गए।²¹ क्रन्दन करती हुई नारियों के शरीर से प्राभूषण उतारवान की यह एक दर्दनाक कहानी है अतः यहाँ कल्याण रस पूरा तथा व्याप्त है।

15 करघनमददाना सर्वेऽपि कण्टकाकीर्णवित्त्वशण्डैरेव कुट्टिता यन केऽपि मृता, केऽपि मूर्च्छिता जाता। पृ० ६५

16 तत्र दयारामनूरमुहम्मदो कम्पनीपुषपगुलिकाभि प्रलय गतो। पृ० ६६

17 विक्रीप स्वमुत विहाय भवन त्यक्त्वा च सर्वा भुव निगच्छन्ति कलत्रमात्रसहिता राज्यान्तरे मरमुता। पृ० ६८

18 नवस्थैन प्राणदण्डाय। पृ० १०१

19 तत सहस्रशो मनीयतनया हता। पृ० १०८

20 एभि सब विनाशितम् (इत्युच्चस्वरेण रोदिति)। पृ० १०६

21 ततो रदत्य सर्वा स्त्रिय स्वाभरणानि ददते। पृ० ११७

स्वतन्त्रता संग्राम के रक्तपात की कहानी कहने वाले इस नाटक में बरणा की अभिव्यञ्जना सबत्र दिखाई पड़ती है भासी, कालपी, ग्वालियर, कानपुर तथा दिल्ली के युद्ध में हुए नर संहार का चित्रण मानव हृदय की कोमल परतों को भी शालने वाला है। नाटककार द्वारा चित्रित लाखों मनुष्यों के प्राणों का विसर्जन करणरस के शोक स्थायी भाव को मनुष्य के हृदय में स्थायी कर देता है और छोड़ जाता है उनके मन पर बरणा की अमिट छाप।

दिल्ली-सम्राट् बहादुरशाह निरन्तर तीन दिन की तृषा से व्याकुल हो कर पानी के लिए चिन्ना रहे हैं, परन्तु पानी के स्थान पर उन्हें उसके पुत्र का श्चिर पीने के लिए दिया जाता है जो एक यूरोपियन द्वारा उसके बेटे का सिर काटकर सिर सहित बहा लाया गया था।²² यह देखकर बहादुर-शाह का भ्रान्तरिक सन्ताप प्रबल हो उठता है और उसकी आंखों के आगे अन्धेरा छाने लगता है और वे बेहोश हो जाते हैं। भारतमाता के समक्ष जब उसकी सखी उपर्युक्त घटना का वर्णन करती है, तब वह उस शोक के वेग को सहन नहीं कर पाती और यह तीव्र शोक उसे अत्यन्त निर्बल बना देता है। श्री एच कान्तिहीन भारतमाता भासी की रानी लक्ष्मी को चिता में प्रविष्ट²³ होते देखकर अति व्याकुल होकर विनाप करने लगती है। इस कष्टमय अवस्था से उसे अपने शरीर की चेतना समाप्त होती दिखाई पड़ती है।

गोरो ने अनेकों भारतीयों पर देश-द्रोह का दोषारोपण कर उन्हें मौत के घाट उतार दिया। ऐसी ही एक घटना का चित्रण नाटककार ने अत्यधिक मार्मिकता के साथ किया है। गोरो कहता है कि इन विद्रोहियों को एक पक्षि में छद्म करके इनमें से तीसरे को मार डालो और ऐसा ही करते जाओ।²⁴ यह आज्ञा पाकर सैनिक वसा ही करते हैं। ये कुञ्ज ऐसी करण घटनाएँ हैं जो मुलाने से भी नहीं भुलाई जाती। यहाँ करण स्थिति का बहुत ही सुन्दर चित्रण हुआ है।

बगाल विभाजन के समय सुरेन्द्रनाथ बैनर्जी द्वारा कहे गये ये शब्द कि इस बगाल के टुकड़े नहीं किये जा रहे हैं अपितु हमारे ही शरीर आरी से

22 आ किमिद मम पुत्रस्य श्चिरम् ? हा मृतोऽस्मि । (इति मुमूर्षुमूर्च्छति)
पृ० १३३

23 ततः प्रविशति अग्नी प्रविशन्ती भासीराज्ञी । पृ० १३४

24 एते विद्रोहकारिण श्रेण्यामेतीन् स्थापयित्वा तृतीयमेपु घातय । (पुनस्तथा करोति) पृ० १३६

चीरे²⁵ जा रहे हैं कितनी भ्रान्तरिक बेदना को समेटे हुए हैं। उनकी इस विचारधारा में कहणा का मूर्त रूप प्राप्त होता है।

खुदीराम को प्राण-दण्ड²⁶ देना तथा साक्षियों के अभाव में भी कन्हैया दत्त को फासी पर लटकाना²⁷ प्रगल्भ हृदयविदारक घटनाएँ हैं। इन कुकृत्यों को देखकर शोक का बाध टूटने लगता है और सहृदय चीत्कार कर उठता है। यही दुःख बहणा के सजीव रूप को प्रस्तुत करता है।

दक्षित जी अपने नाटक में मालवीय जी और यूरोपियन के वार्तालाप के द्वारा कथण रस की स्थिति को उसकी उत्कृष्टता तक पहुँचा देते हैं। मालवीय जी कहते हैं कि युद्ध में की गई तुम्हारी सहायता के प्रत्युपकार ने हमारे सैनिकों लीगो की जलियावाले बाग में मार डाला।²⁸ 'वे रोलट ऐक्ट को तोड़ कर युद्ध करने आए थे' यूरोपियन के इस प्रत्युत्तर को सुनकर मालवीय जी ने मृत दूधमुट्टे बच्चे और एक पाच वर्ष की लड़की का फोटो दिखाकर कहा 'वया ये बच्चे भी लडने आए थे'²⁹ अशोध और कोमल शिशुओं का वध जहा अंग्रेजों के क्रूर प्रयाचार और नृशयना की कड़ानी कहता है, वहाँ मन और मस्तिष्क को झरझोर देने वाला दर्द ही दे जाता है जो दर्द न केवल मनुष्य को रुनाता है अपितु उसे प्रश्रुनात करने को भी बाध्य कर देता है। निम्नोक्त घटना से इसका पूरा स्पष्टीकरण ही जाता है। मृतकों पर बची हुई गोलियों को चलाने के लिए इच्छुक अंग्रेजों के द्वारा ताही³⁰ पाच लक्ष बँतों की चोट से मरे हुए बच्चे पर छ बँत और बरमाए जाने का³⁰ दृश्य पीडा के अति दारुण और मार्मिक रूप को प्रकट करके हृदय के टुकड़े टुकड़े कर डालता है। यहाँ शोक स्वन व्यक्त होकर कहणा को साकार रूप दे देता है।

25 नाय बडगप्रदेशो विभिन्ने किन्त्वस्माक शरीराण्येव क्रकचेन विभि-
द्यन्ते । पृ० १४४

26 त्वदुक्तभ्रान्ती प्रमाणाभावात्प्राणदण्डेन दण्ड्यसे । पृ० १५०

27 त्वयैवासी हत इति प्राणदण्डेन दण्ड्यसे । पृ० १५६

28 कि युद्धसहायताया अयमेव प्रत्युपकार, यज्जलियावागामे गुलिकाभिः
शतशो निहता । पृ० १६३

29 पश्य, किमेते दुग्धमुला बालका अपि युद्धाय मनस्यन्ते, ये त्वया गुलिका-
भिर्घातिता । किमेता पञ्चवर्षेण्यया बालिका योद्धुमागता ? पृ० १६४

30 लाभपुरे पञ्चवरेव निचुर्लमृतस्य बालस्योपरि पुननिचुलाना पातन कि
युज्यते ? पृ० १६५

company of Ganges cool breeze, the songs of swans and shade of the trees³ in the light of coming events when she will be completely abandoned in the jungles gives a deep pathetic touch to the situation. The shocking news of exile is communicated to Sitā by the dejected Lakshmana there and Sitā, overpowered with deep grief and finding no other alternative, submits meekly to her lot. Rama's message to Sita that he is abandoning her for fear of public scandal and that he would not marry again gives her a relief. Yet the dramatist gives a more humane touch to Sita's outbursts.

सीताया अपि नाम एव सभाव्यत इति सर्वथाऽन महिलात्वेन । किं नु खलु
तस्यैव निरनुक्रोशस्य समान एव प्रभव प्रेक्षितव्य इति वचनीयकण्टकोपहित
जीवित परिरेक्षामि ।⁴

The dramatist depicts a masterly stroke of pathos in the scene of Lakshmana leaving Sitā in the desolate forest.

एते रुदन्ति हरिणा हरित विमुच्य
हसाच्च शोकविधुरा करण रुदन्ति ।
नृत्त त्यजन्ति सिखिनोऽपि विलोक्य देवी
तियग्गतावर ममी न पर मनुष्या ॥⁵

Finding her in that pitiable plight, the great sage Valmiki takes her to his hermitage. On the way⁴ Sita promises the Ganges a garland of Kunda flowers everyday for her safe delivery.

The interlude to the second act gives us information about the birth of Kuśa and Lava and the performance of Aśvamedha sacrifice by Rama in Naumisaranya. Then follows a conversation between Vedavati and Sitā in which the latter gives vent to her deep grief of separation of Rama. An opportune dramaist as he is Dinnaga does not forget to depict the intensity of Sita's grief which remains undiluted even years after her exile. The reminiscences of pleasures enjoyed in Rāma's company only add fuel to the fire of separation.

The third act brings the hero and heroine close. The significance of the title is explained through the events of this

3 Kundamala 1/a 7

4 Ibid Act I pp 9 10

5 Ibid 1/18

act where Rama while loitering in melancholy mood with Laksmana on the bank of Gomati notices a garland of Kunda flowers which comes to the feet of Rama. Rama recognises it as woven by Sita. What an artistic and sure means of recognition ! This element of relief deepens into pathos when Rama throws the garland lest it should be an offering to the gods.

यद्यपीयम् अभिमता कुन्दमाला, तथाऽपि देवतोपहारशङ्कया नोपभोगम्
उपनीयते ।⁶

What can be more pathetic than this ? He also discovers the foot prints peculiar to Sita alone on the sandy banks of the river. At the same time Sita invisible to men through the grace of Valmiki is engaged in plucking flowers there. She gets a golden opportunity of knowing the heart of Rama lamenting bitterly for Sita.

पूर्वं वनप्रवास पश्चाल्लङ्का ततः प्रवासोऽयम् ।
बासाद्य मामघय दुःखाद् दुःखं यता सीता ॥⁷

The fourth act is also woven in pathos. Sita comes to a step well in the forest. She has worn the shawl which had been presented to her by the sylvan deity Mayavati at Citrakuta. Sita though actually present there is not seen by Rama due to the boon granted by Valmiki. Rama sees however the reflection of Sita in water. His mental agony becomes unbearable and he faints. Sita embraces him to restore him back to his consciousness. Not finding her again, Rama swoons. Sita tries to fan him with the fringe of her shawl. He snatches away that shawl. He then throws off his own upper garment which Sita picks up. She finds that it is unscented and feels happy that Rama has no married again. In these small touches the dramatist has idealised conjugal love through the purifying influence of sorrow. Even a long period of separation has not hindered in the least the spontaneous flow of love in their heart. The scene becomes pathetic when Rama is led to believe by the jester that the celestial nymph Tilottama has deluded him in the forest by imitating Sita's activities.

6 Kundamala Act III p 38

7 Ibid 3/13

What an elegant touch to Rama's feelings!

तृपितेन मया मोहात् प्रय न सलिलागया ।

अञ्जलिबिहित पातु कातार मृगमृष्टिणुक्ताम् ॥⁸

The fifth act becomes more poignant when father and children meet not knowing each other. Lava and Kusa narrating the Ramayana upto the desertion of Sita deepens the tragic element already existing. The mental conflict of a father who has lost his children and the delicate emotions which torment him on seeing the children having resemblance to Sita are well depicted and add to the sentiment of pathos.

In the last act Rama and Sita are united and the goal of the dramatist is attained. Valmiki's admonishing Rama and Sita's testifying her chastity form the climax.

Thus the plot characterisation including Vidushaka⁹ who is just a companion to Rama is an a jester and all events in some form or the other carry a pathetic vein in them. The dramatist has woven the unthread of pathos in such an artistic pattern in sweet and simple language that it does not become monotonous and bore the reader but on the other hand enhances the inherent charm of the play.

8 Kundamala 4/22

नागानन्द में करुण रस की अभिव्यञ्जना

—श्रीमती मधुबाला शर्मा

उद्देश्य प्रधान नाटको मे राजाधिराज हर्षवर्धन की कृति नागानन्द का महत्त्वपूर्ण स्थान है। चीनी यात्री इत्सिंग भारत यात्रा के विवरण मे लिखते हैं कि “राजा शीलादित्य हर्ष ने बोधिसत्त्व जीमूतवाहन की आख्यायिका को नाटक रूप मे परिणत किया और उस नाटक का संगीत सामग्री के साथ अभिनय कराया।”

इतिहास वेत्ताओ ने हर्षवर्धन का समय ईसा की सातवीं शती का पूर्वार्ध माना है। यही समय चीनी यात्री ह्वेनसांग की भारतयात्रा का है। ह्वेनसांग कुछ समय महाराज हर्ष के साथ भी रहे।

हर्षवर्धन का युग समन्वयवादी कहा जाता है। हर्ष समन्वयवादी शासक थे। उन्होंने सभी धर्मों को समस्तुलित आश्रय दिया। वे स्वयं वैदिक धर्म के अनुयायी थे। बाणभट्ट इन्ही के सभापण्डित रहे जिन्होंने हर्षचरित नामक हर्ष का आख्यान लिखा है।

हर्षवर्धन के जीवन पर समन्वयवादी युग का एव ह्वेनसांग के सम्पर्क का प्रभाव अभिव्यजित होता है। इनके नाटक मे भी वस्तु-विन्यास, चरित्र चित्रण तथा भावाभिव्यञ्जन मे समन्वयवादी विचार व्यक्त हुए हैं।

वैदिक एव पौराणिक धर्म मे देवी-देवताओ का बोलबाला है। बौद्ध धर्म मे आचार-व्यवहार की पवित्रता पर बल देते है। व्यक्ति मे ईश्वरी, शुद्धता, कल्याण आदि भावनाओ को जागृत किया गया है ताकि व्यक्ति का स्तर उन्नत हो। व्यक्ति भले ही देवी-देवताओ का आश्रय लेता रहे किन्तु चारित्रिक गुण ही उसे महान् बनाते हैं।

नागानन्द चरित्र प्रधान नाटक है। इसमें नायक को बोधिसत्त्व कहा गया है क्योंकि वह कल्याण से प्रेरित होकर नाग शखचूड की रक्षा के लिये गण्ड के प्रति देहापण करता है। काव्यशास्त्र मे उसे धीरोदात्त और दयावीर कहा गया है। सत्त्व, गाम्भीर्य, प्रौढार्य आदि गुणो के साथ नायक मे जो कल्याण का संचार व्यक्त हुआ है उसमे हम करुण रस की अभिव्यञ्जना देखते हैं।

क्रीञ्चवध की घटना से वाल्मीकि प्रेरित हुए थे। शोक से भ्रादि काव्य का सृजन हुआ (शोक श्लोकत्वमागत) और शोक में भ्रवसान हुआ। नागानन्द में भी वैराग्य और त्याग से कथावस्तु का आरम्भ होता है। जीमूतवाहन माता पिता की सेवा में सिंहासन को त्याग कर तपोवन को चल देते हैं। कथावस्तु क्रमशः विकसित होकर नायक के वलिदान में परिणत हो जाती है। नाटक का यही दुःखान्त भ्रवसान हो जाता है। किन्तु शास्त्रीय परम्परा दुःखान्त नाटक को स्वीकृत नहीं करती। अतएव कवि ने गरुड द्वारा धूम्रत वर्षा से नागों की और गौरी द्वारा जलाभिषेक से जीमूतवाहन की प्रत्युत्पत्ति कथा जोड़ दी है।

शास्त्रीय परम्परा इस नाटक में दयावीर को प्रधान रस मानती है जिसका स्थायिभाव उत्साह है। नायक के वलिदान की भावना हमारे हृदय में उत्साह की भावना जगाती है किन्तु हम देखते हैं कि साथ ही साथ वह हमारे भीतर शोक सवेदना भी जागृत करती है। इस तत्त्व की समीक्षा में यहाँ पर नाटक का संक्षिप्त परिचय देना उचित ही प्रतीत होता है।

नागानन्द में पाँच अंक हैं। प्रथम अंक में जीमूतकेतु अपनी राज्य पुत्र जीमूतवाहन को सौंपकर पत्नी सहित वन में चले जाते हैं। पश्चात् जीमूतवाहन भी राजपाट छोड़कर पितृसेवार्थ वन में चला जाता है। वहाँ गौरी के मन्दिर में वीणा बजाती मलयवती को देखकर उसके हृदय में अनुराग पैदा हो जाता है। मलयवती के हृदय में भी प्रेम की लहर दौड़ जाती है। हम दोनों में समाचुराग का परिपाक देखते हैं जिसे काव्यशास्त्र में सम्भाग शृंगार की संज्ञा दी गई है।

द्वितीय अंक में जीमूतवाहन और मलयवती की विरह दशा का वर्णन है, विरह की व्याकुलता में मलयवती आत्महत्या करने लगती है। जीमूतवाहन लताग्रह के पीछे छिपा है, वह सहसा सामने आकर उसके इस साहस को विफल कर देता है। यहाँ नायक-नायिका के पुनर्मिलन से विप्रलम्भ शृंगार का अन्त होकर सभोग शृंगार शुरू हो जाता है। अंक के अन्त में जीमूतवाहन और मलयवती विवाह बन्धन में बंध जाते हैं।

तृतीय अंक में कुसुमाकर उद्यान में विवाहोत्सव मनाया जा रहा है। जीमूत अपने प्रणयालाप से मलयवती को प्रसन्न कर रहे हैं। इस प्रकार प्रथम अंक से लेकर तृतीय अंक की समाप्ति तक हम शृंगार रस का उदय, विकास और परिपाक देखते हैं। चतुर्थ अंक से दशा बदल जाती है। जो प्रेम की धारा मलयवती पर केन्द्रित थी, बन्धन से मुक्त होकर श्राणिमात्र के लिये बहने लगती है। जब राजकुमार जीमूतवाहन समुद्र तट पर घूम रहे हैं एक

वृद्धा स्त्री का कर्ण क्रन्दन सुनते हैं। यह वृद्धा स्त्री शंखचूड़ नाग की माता है और वह उसका इकलोता बेटा है जो आज गरुड का भोजन बनने जा रहा है। जीमूतवाहन को जब यह पता चलता है तब वह शंखचूड़ की जगह स्वयं को अर्पित करने का प्रस्ताव रखता है। किन्तु शंखचूड़ और वृद्धा नहीं मानते।

गरुड के आने का समय निकट आ रहा है। वृद्धा और शंखचूड़ निकट ही समुद्र के तट पर गोकर्ण महादेव की वन्दना के लिये चले जाते हैं। उनकी इस क्षणिक अनुपस्थिति में जीमूतवाहन वधमशिला पर बैठ जाता है। गरुड आता है और उसे नाग समझकर अपनी चोंच से पहाड़ के शिखर पर उठा ले जाता है। जीमूत बहुत प्रसन्न है। आज उसने एक प्राणी की रक्षा के लिए अपना शरीर अर्पित किया है।

पाँचवें अंक में जीमूत के माता-पिता और परती उसे ढूँढते-ढूँढते वधमशिला पर आ पहुँचते हैं अब जहाँ शंखचूड़ अकेले विनाश कर रहा है। शंखचूड़ से उन्हे सब समाचार मिल जाता है। वे शंखचूड़ को साथ लेकर रक्तधारा का अनुसरण करते हैं और उस पर्वत शिखर पर आ पहुँचते हैं जहाँ गरुड की चोंच से क्षत-विक्षत होकर अर्धमृतावस्था में जीमूत पड़ा है। जब गरुड को पता चलता है कि मातृ प्राणी नाग नहीं अर्पित बौधिसत्त्व जीमूतवाहन है तो वह नागों के न खाने की प्रतिज्ञा करता है और स्वर्ग से अमृत लाकर पूर्व भक्षित अस्थिमात्रावशेष नागों को उज्जीवित करता है किन्तु इसके पूर्व मलयवती के स्मरण करने से भगवती गौरी उपस्थित हो जाती है और अपने कमण्डलु जल से जीमूतवाहन को जीवित कर देती है।

नाटक उद्देश्य प्रधान है। इसका नायक जीमूतवाहन षादशं चरित्र के लिये सदा स्मरणीय रहेगा। वह वितृभक्ति का उज्ज्वल प्रतीक है जो विशाल साम्राज्य के वैभव तथा सौख्य का परिहास करके अपने माता-पिता की सेवा के लिये तपोवन में जाकर रहता है। मलयवती के प्रेम से प्रकट होता है कि वह एक साधारण पाषाण जीव है किन्तु वह दृढ़ निश्चयी है। उसके दृढ़ निश्चय और स्वार्थ त्याग का सद्यः प्रभाव क्रूर हृदय गरुड पर पड़ता है और वह उसी क्षण से हिंसा व्यापार को त्याग देता है।

नागानन्द में मुख्य रस क्या है? इस विषय में समीक्षकों में गहरा मतभेद रहा है। कुछ समीक्षक इसमें शान्त रस को प्रधान मानते हैं क्योंकि नायक जीमूतवाहन राजपाट त्यागकर माता-पिता की सेवा में तपोवन चल देता है। किन्तु यह अपूर्ण समीक्षा है क्योंकि प्रथम, द्वितीय और तृतीय अंक शृंगार रस से भरे पड़े हैं। जो नायक मलयवती का नखसिख वर्णन कर सकता है उसे शान्त कैसे कहा जाय? देविये तृतीय अंक में मलयवती के मुख का वर्णन—

इव ते भ्रूलतोऽज्ञासि पाटलापरपल्लवम् ।

मुख नन्दनमुद्यान ततोऽन्यत्केवल वनम् ॥

अर्थात् भीहे लताएँ हैं, लाल होंठ पत्ते हैं । मुख नन्दन उद्यान है ।

घोर इसी दृश्य में जीमूत मलयवती से कहते हैं कि 'यदि तुम्हारा मुख कमल के समान है तो इस पर मधुपान करता भौरा क्यों नहीं दिखाई देता ?

अथि मुखमिद मुग्धे सत्य समं कमलेन ते

मधु मधुलिह किन्वेतस्मिन् पिवन्न विमाष्यते ।

प्रथम तीन अंक शृंगार से परिपूर्ण हैं । इनमें शान्त रस के प्रधान होने की बात ही समाप्त हो जाती है ।

तो क्या इसमें शृंगार रस प्रधान है ? नहीं । जो प्रेम पूर्वार्ध में व्यक्ति के लिये उदित हुआ था वह उत्तरार्ध में प्राणिमात्र के लिए जाग्रत हो उठा है, यहाँ तक कि जीमूतवाहन अपने भक्षक गरुड पर भी दयालु हो जाते हैं और उसे महात्मन् शब्द से सम्बोधित करते हैं—

शिरामुलं स्पन्दत एव रक्तमद्यापि देहे मम मासमस्ति ।

तृप्ति न पश्यामि तव महात्मन् किं भक्षणात्त्व विरतो गष्टमन् ॥

साहित्यकारों ने इस पद्य को दयावीर के उदाहरण में रखा है । इस दिशा में कई अन्य उदाहरण भी प्रस्तुत किये हैं जिनके बल पर दयावीर को ही मुख्य रस सिद्ध करने का प्रयास किया है ।

उत्तर में कह सकते हैं कि रसों की मिश्र अनुकूलता और प्रतिकूलता स्थिति पर निर्भर करती है उदाहरण के लिये—

एकतो रोदिति प्रिया अपरतस्तूर्यनादनर्घोष ।

प्रमत्ता रणरमेन च भटस्य बोलापित हृदयम् ॥

एक ओर प्रिया रो रही है । दूसरी ओर युद्ध का विगुल बज रहा है । प्रम और शीघ्र के बीच सैनिक का मन डावाडोल हो रहा है । घर में रहूँ या युद्ध में जाऊँ ।

यहाँ उत्साह को मुख्य मान कर विश्वनाथ ने रति को गुणीभूत माना है ।

नागानन्द में भी चौथे घोर पाचवें अंकों में जहाँ दया की भावना प्रबल हो उठी है दयावीर रस है, पहले तीन अंकों में शृंगार रस है । वह गुणीभूत होकर प्रधान रस का विरोधी नहीं रहा अपितु पोषक है क्योंकि जो रति व्यक्ति में केन्द्रित थी, प्राणिमात्र में विस्तृत हो गई ।

काव्यशास्त्र के अनुसार मुख्य रस शृंगार अथवा वीर होना चाहिए । विश्वनाथ ने कहा है —

“एक एव रसोऽङ्गी स्यात् शृंगारो वीर एव वा” अ-परस उसके पोषक होने

चाहिएँ । विरोधी रसों का समावेश करना हो तो उन्हें अनुकूल बनाना होगा । इसी मे कवि की निपुणता व्यक्त होती है ।

नागानन्द मे सभी रसों का समावेश अनुकूलतया हुआ है । जीमूतवाहन की पितृ सेवा मे शान्त, मलयवतीप्रेम मे शृगार, विट चैट विदूषक के रस्य मे हास्य, श्मशान वर्णन मे रोद्र एव बीभत्स, वृद्धा के त्रास मे भयानक, उसके क्रन्दन मे कर्ण, अमृत वर्षा मे अद्भुत—इन सभी रसों का समावेश है । अनुकूल एव प्रतिकूल रसों के समन्वय मे कवि ने जो अपनी प्रतिभा का परिचय दिया है वह शायद ही कहीं अन्यत्र प्राप्त हो ।

शृगार और दयावीर के अनन्तर नागानन्द मे कर्ण रस का स्थान है । यह कर्ण विप्रलम्भ कर्ण से भिन्न है । विश्वनाथ ने साहित्यदर्पण में इन दोनों का भेद इस प्रकार व्यक्त किया है—नायक नायिका मे जब एक के मृत होने पर दूसरा दुखी होता है तब कर्ण विप्रलम्भ होता है । जैसे पुण्डरीक की मृत्यु पर महाश्वेता को शोक । इन दोनों के क्षेत्र भलग भलग हैं । कर्ण विप्रलम्भ मे स्थायिभाव रति है । इसमे एक की मृत्यु हो जाने पर दूसरे को पुनर्मिलन की आशा बनी रहती है और उनका सकेत प्राकाशवाणी आदि से प्राप्त हो जाता है । शुद्ध कर्ण मे स्थायिभाव शोक है उसमे पुनर्मिलन के पूर्व सकेत नही होते, यद्यपि कभी कभी दैववश पुनर्मिलन हो जाता है ।

विश्वनाथ कविराज कहते हैं—

यूनोरेकतरस्मिन् गतवति लोकान्तर पुनर्लभ्ये ।

विमनापते यदंरुस्तदा नवेरकरुणविप्रलम्भास्य ॥

और वही पर कर्ण रस की भिन्नता उन्होंने इस प्रकार व्यक्त की है—

शोकस्थापितया भिन्नो विप्रलम्भादय रस

विप्रलम्भे रति स्थायी पुनस्सम्भोगहेतुक ॥

शशुचूड की वृद्धा माता का विलाप शुद्ध कर्ण का उचित उदाहरण है । उनका आतप्रलाप कठोर हृदय को भी द्रवीभूत कर देता है—'हा पुत्र शशुचूड कथं श्यापाश्रमान किलाद्य त्व मया द्रष्टव्य ।'

कितना स्वाभाविक क्रन्दन है यह आर्ता वृद्ध माता का । इसी स्वाभाविकता मे कवि को कला मिलती है ।

शुद्धकर्ण का एक अन्य उदाहरण शशुचूड का क्रन्दन है । जब उसे पता चलता है कि गरुड गलती से जीमूत को उठा ले गया है तो वह शोक को इस प्रकार प्रकट करता है—

हा निश्चारणैकवान्धव हा परमकारणिक, हा परदु खदु खित,
 वव नु खलु गतोऽसि प्रयच्छ मे प्रतिवचनम् ।

जीमूतवाहन के पिता जीमूतकेतु के विलाप में भी हम शुद्ध कथन का स्वरूप देखते हैं—

निराधार धैर्य कश्चिद् शरणं यातुं विनय
 क्षमं क्षान्तिं बोद्धुं क इह विरता दानपरता ।
 हत सशय सत्यं प्रजतु कृपणा ववाद्य कथणा
 जगत्कूरस्तेन शून्यं स्वयि तनय लोकान्तरगते ॥
 हा वत्स कथं दृष्टवापि मां परिस्पृश्य गतोऽसि ?

श्रीर

धिलुप्तश्रेयाङ्गतया प्रयातान्
 निराश्रयत्वादपि कष्टदेशम् ।
 प्राणान् बहन्त तनय निरीक्ष्य
 कथं न पापं क्षतधा प्रयामि ॥

श्रीर मन्त में जब मरणासन्न जीमूतवाहन माता पिता की मन्तिम वन्दना करते हैं श्रीर कहते हैं —

गात्राण्यमूनि न बहन्ति विचेतनानि
 श्रोत्रं स्फुटाक्षरपदा न गिर शृणोति ।
 कष्टं निमीलितमिदं सहसैव चक्षुः
 हां तात पान्ति विवशस्य ममासचोर्षि ॥

श्रीर मृत्यु के पश्चात् जब उसके माता पिता, पत्नी और दासचूड विलाप करते हैं तो श्रोता एवं प्रेक्षक के हृदय में कथना का संचार होने लगता है। दयावीर नायक में जीवन के प्रति इस मोह का प्रदर्शन स्वाभाविक तो प्रवश्य है किंतु उसके धैर्य श्रीर उत्साह की शिथिल कर देता है। कवि को यह कथो अभीष्ट हुआ इस पर विचार करना चाहिए।

भास के नाटकों में कर्ण अभिव्यंजना

—डा० जगदीशदत्त दीक्षित

‘नाट्य भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येक समाराधनम्’ के अनुसार रूपको के दर्शन, पठन से सामाजिको के हृदय में रसोद्रेक उत्पन्न करना ही दृश्य काव्य का प्रमुख लक्ष्य है। विभाव, अनुभाव तथा सचारी भावों के संयोग से ही रस की निष्पत्ति मानी गई है। सामाजिको के हृदय में जो ‘भाव’ रहता है जो कि उनके मानस के प्रवर्धित या अवचेतन भाग में छिपा रहता है वही छिपा हुआ भाव उभर कर चेतन मन की लहरो में दृष्टिगत होता है।¹ धनञ्जय ने काव्य या नाटक में उपनिबद्ध आश्रय (दुष्यन्तादि) के सुख-दुःख, हर्ष-शोकादि भावों के द्वारा सामाजिक के हृदय का उसी भाव से भावित होना—उस भाव तथा सामाजिक के भाव की एकतानता को ‘भाव’ कहा है। ‘भाव’ की व्युत्पत्ति दूसरे प्रकार से भी की गई है—भाव वह है जो रसों को भावित करता है, या ‘भाव’ वह है जो कवि के आन्तरिक भाव को भावित करता है। कोई भी रस सामाजिक के ही सस्कारापन्न स्थायी भाव का व्यक्त रूप होता है अतः उसे आत्मस्थ या परस्थ की भेद भ्रान्ति से दूर रखना चाहिए। इसी रस को रस-शास्त्री मानन्द, भक्तिक, विन्य तथा ब्रह्मास्वादसहोदर कहते हैं। रस के साधक भाव को ही क्षणिक सचारी भावों से अलग करने के लिए स्थायी भाव की सज्ञा दी जाती है। कतिपय विचारक रसों को आठ अन्य नौ तथा कुछ और भी दस मानते हैं। विश्वनाथ वत्सलभाष की तथा रूपगोस्वामी उज्ज्वल नीलमणि ग्रन्थ में माधुर्यरस (भक्ति रस) की कल्पना करते हैं। भोज ने शृङ्गार प्रकाश में केवल एक रस शृङ्गार ही तथा भवभूति ने कर्ण ही तथा अन्य रस उसके विवर्त माने हैं। वास्तव में सामाजिक के हृदय का सस्कारावस्थित भाव ही रस में परिणत होता है। मानन्द तथा सुख की सुलभता के कारण शृङ्गार का भाव सुलभ है तथा उसका ही अनुगामी हास्य है किन्तु इसके विपरीत कर्ण की स्थिति है जो प्रतिपाद्य विषय है। इसमें

1. सुखदुःखादिकैर्भावैर्भाविस्तद्भावभावनम् । दशरूपक ४/३

रसान् भावयन् भाव, कवेरन्तर्गत भाव भावयन् भाव । दश०

सामाजिक के हृदय का सस्कारावस्थित शोक नामक स्थायिभाव² जब अनिष्ट की उपलब्धि के रूप में वन्धुनाश या सम्पत्तिनाश आदि आलम्बनविभाव द्वारा उद्बुद्ध, बाह, ध्वंस आदि उद्दीपन विभाव के द्वारा उद्दीप्त शोक की व्यञ्जना करने वाले आश्रयीभूत पात्र में विनाश, भूमिपरिसर्पण, रक्त आदि के अनुभावों के द्वारा व्यञ्जित विषाद आदि संचारिभावों के माध्यम से पुष्ट होकर नाटक में उसी प्रकार प्रतीत शोक स्थायिभाव के साथ साधारणीकरण या तादात्म्य होकर व्यक्त होता है तो कर्ण रस कहलाता है। कर्ण रस का स्थायिभाव शोक है। स्थायिभाव का प्राधान्य ही रसोत्पत्तिदायक है। घनञ्जय³ ने स्थायिभाव की समुद्र से तुलना करते हुए लिखा है कि समुद्र के अन्तर्गत कोई भी खारा या मीठा पानी मिलकर तद्रूप हो जाता है। इसी प्रकार प्रधान स्थायिभाव अन्य भावों को तद्रूप बना लेता है। अपने प्रियतम या वन्धु के वास्तविक विनाश या भ्रमवश ही उसके विनाश के निश्चय होने के बाद कर्ण की अभिव्यक्ति की सीमा प्रारम्भ होती है। उसमें पुनर्मिलन की आशा नहीं रहती⁴ अतएव कर्ण रस नैराश्रय्य होने से निरपेक्ष रस माना गया है। भवभूति ने भी 'तटस्थ नैराश्रयात्' कहा है। रसों की प्रलौकिकता के साथ उनकी सुखदुःखरूपता के विषय में घनिक, घनञ्जय, विश्वनाथ आदि रसों को सुखरूप ही मानते हैं।

कर्ण रस तथा विप्रलम्भ शृङ्गार के भेद को स्पष्ट करते हुए कहा गया है कि प्रेमियों के जीवन काल में मृत्यु से पूर्व का वियोग विप्रलम्भान्तर्गत है क्योंकि मिलन की आशा में स्थायिभाव रति होने के कारण किन्तु मृत्यु के उपरान्त शोक स्थायिभाव होने से कर्ण की सीमा प्रारम्भ हो जाती है। ऐसे भी उदाहरण हैं जहाँ वस्तुतः मृत्यु होती नहीं है किन्तु मान ली जाती है उसकी मृत्यु के बाद भी मिलन की आशा बन जाती है। जैसे कादम्बरी में पुण्डरीक तथा महाश्वेता का वृत्तान्त किन्तु वहाँ पुनर्मिलन की आशा होते ही कर्ण विप्रलम्भ की नई कल्पना कर ली गई है।

2 कर्णरस—शापकलेश - विनिपतितेष्ट जन-विप्रयोगविभवनाशवधवन्ध
विद्रवोपघानव्यसनसयोगादिभिर्विभावे अश्रुपातपरिदेवनमुखशोषण-
वैवण्यस्रस्तगाश्रतानि श्वासस्मृतिलोपादिभिरनुभावे व्यभिचारिभिश्च
निर्वेदानानिबन्तौत्सुक्यवेगभ्रममोहभ्रमभयविषाददैन्यव्याधिजडतो-मादा
रस्मार-वास्तवस्यमरणस्तम्भकेपुत्रैवध्यामूस्वरभेदादप

3 विरुद्धैरविरुद्धैर्वा भावैर्विच्छिद्यते न य ।

आत्मभाव नयत्यग्यान् स स्थायी लवणाकर ॥

4 कर्णस्तु शापकलेशविनिपतितेष्टजनविप्रयोगविभवनाशवधवन्धसमुत्थो
निरपेक्षभाव ॥ ना० शा० ६/४६ के वाद गद्यांश

प्रस्तुत विषय मे आदिनाटककार भास ने अपनी प्रखर प्रतिभा मे ऐसे प्रतिमान स्थापित किए जिनका परवर्ती नाटककारो ने अनुकरण किया है । इनके नाटक रगमचीपोपयोगिता की दृष्टि से सर्वातिशायी हैं ।

सर्वप्रथम भास के सर्वप्रसिद्ध नाटक 'स्वप्नवासवदत्तम्' के प्रमुख पात्रो की कारुणिक अभिव्यजना को आपके समक्ष प्रस्तुत किया जाता है । कथावस्तु के चतुर चितरे भास ने ब्रह्मचारीपात्र की योजना द्वारा वासवदत्ता की अग्निदाह की वार्ता प्रसारित कर उद्विग्न उदयन का वर्णन करते हुए कहा है⁵ कि वह राजा वासवदत्ता के मृत्यु समाचार को सुनते ही सामान्य-जन की भाँति भूमि पर लोटता हुआ हा वासवदत्ते ! हा प्रिये ! हा प्रियशिष्ये इत्यादि अनेक शब्दो मे प्रलाप करने लगा । चतुर्थाङ्क मे विद्रुपक के पूछने पर कि तुम्हे वासवदत्ता तथा पद्मावती मे कौन प्रिय है⁶ वह अपने को वासवदत्ता के प्रेम से व्यक्त हो बतलाता है । आगे वार्तालाप मे विद्रुपक के सुष्ठु खाने को याद दिलाने पर ही वासवदत्ता मर गई है वह दुःखित होता है । विद्रुपक विधि की अनतिक्रमणीयता बतलाकर सान्त्वना देता है । किन्तु कहता है कि वत्स्य⁷ तुम मेरे हृदय की स्थिति को नहीं जानते हो, गाढे स्नेह का परिस्वाग कठिन है जिसे स्मरण करके मुझे दुःख नया ही लगता है । उसकी आँखो मे आँसू आ जाते हैं । पद्मावती की शिरोवेदना के समाचार से द्रवित होकर वह "पद्मावतीमपि तथैव समर्थयामि कहकर चरम कष्ट का अनुभव करता है । विद्रुपक के साथ वार्तालाप मे उज्जयिनी के स्मरण से वह वासवदत्ता⁸ के अपने साथ भगाकर आते हुए तथा अपने प्रियजनो के वियोग में आँसुओ को अपने वक्ष स्थल पर गिराना बतलाकर करुण को ही सजग रखता है । प्रकृति के मानवीकरण मे घोषवती वीणा से वार्तालाप करन मे उसकी दया उत्तरराम-चरित मे राम जैसी है—तुम तो दिखाई देती हो किन्तु तुम्हारे बजाने वाली नहीं । साथ ही वीणा बजाने के समय किए गए कार्यों का विवरण देता हुआ दुःखित होता है ।

5 स च महीतलपरिसर्पणपामुपाटलशरीरे हा वासवदत्त ! हा प्रिये !
स्वप्न० १

6 पद्मावती बहुमता वासवदत्ताबद्ध न तु तावन्मे मनो हरति ॥ स्वप्न० ४
चिरात्सल्लूपरता वासवदत्ता ।

7 दुःख त्यक्तु बद्धमृतोऽनुराग

8 स्मराम्यवन्त्याधिपते मुताया प्रस्थानकाले स्वजन स्मरन्त्या बाण्य प्रवृत्त नयनान्तलग्न स्नेहान्ममैवोरसि पातयन्त्या ५/५ दृष्टासि घोषवति, तातु देवी न पश्यामि मस्या घोषवती प्रिया शोणीसमुद्बहन***स्वेदस्त-
नान्तरसुखान्पुपूहितानि ६/१, २,

हा हा गता किल वन बत मे तनूजा. । प्रतिभा २/४

वासवदत्ता—जो विधाहामोद से सकुल भ्रन्त पुर को छोड़ कर प्रमद वन में मन बहलाने के वहाने अपने आप को दोष देती है तथा अत्याहितम्—भार्यं पुत्र भी अब दूसरे के हो गए । कौतुकमाला कगना गूँथने के लिए जब उससे कहा जाता है तो भी वह कहती है पगली मुझे ही करना था, दैव बड़ा क्रूर है । पचावती की अस्वस्थता के भ्रवसर पर भी वह विरही उदयन के वियोग में शान्ति प्रदान करने वाली पचावती भी अस्वस्थ हो गई, दैव बड़ा क्रूर है यही कहती है ।

वस्तुतः वासवदत्ता के वर्णन को करण में न लेकर विप्रलम्भ शृङ्गार की भी आशंका कर सकते हैं क्योंकि उसे मान्य है कि उदयन विद्यमान है उसे देखने के लिए ही वह जीवित है किन्तु वह सदैव अपने भाग्य को दोष देती है ।

प्रतिमा—नाटक में राम के वन चले जाने पर महाराजा दशरथ तथा महारानियो के वार्तालाप में राजा दशरथ अत्यन्त दुःखी हैं । राम को लोक का गुन्दर नेता⁹ तथा लक्ष्मण सीता सभी के विषय में—मेरे पुत्र वन चले गए कह कर वेदना प्रकट करते हैं । दशरथ अपने को अपयशोभाजन कहते हुए अपने को “अनपत्या वयम्” तक कह डालते हैं । कंकैयी को काफ़ी सम्बोधन देते हुए सुमत्र के वापिस आने पर पूछते हैं कि सारे लोक को शोक-समुद्र में डुबोने वाले मुझे कुछ उन्होंने कहा है ।⁹

राजा दशरथ की दशा की दयनीयता का वर्णन द्रष्टव्य है । जैसे प्रसन्नकाल के समीप मेघ पर्वत चलायमान हो, महोदधि सूख रहा हो, सूर्य गिर रहा हो और केवल मण्डलमात्र दृष्टिगत हो इस प्रकार राजा शिथिल देह तथा दाह जाने हो गए हैं ।

राजा बार-बार उठते हैं गिरते हैं—और जिस दिशा को राम सीता गए हैं उधर को ही देखते हैं ।

कौशल्या रोती हुई दशरथ को समझाती है कि मैं ही, कठोर पुत्र वाली हूँ । राजा स्वयं को इन्द्रियो का दास स्वीकार करता हुआ मार्मिक पीडा की अभिव्यक्ति करता है कि मैं इसे न सहन कर सकता हूँ, मैं हटा ही सकता हूँ ।

इतना ही नहीं इस प्रकार के रुदन करने वाले राजा की मन्त्रिण भी निन्दा करते हैं । वे सुमत्र के द्वारा कंकैयी से कहलाते हैं कि अब राम वन चले गए, मैं प्राण त्याग रहा हूँ । धू पुत्र का जल्दी बुना, तेरा पाप सफल हो, इस प्रकार तेरा अभीष्ट सिद्ध हो ।¹⁰

9 किमप्याह कि ते सकलजनशोकार्णवकरण २/१४

10 गतो राम प्रिय तेऽस्तु त्यक्तोऽहमपि जीवितं ।

क्षिप्रमानीयता पुत्र पाप सफलमस्त्विति ॥

भरत के अयोध्या लौटने पर सूत मन में अतीव व्यग्र है कि पिता के प्राणों के त्याग, माता की ऐश्वर्य-लोलुपता तथा बड़े भाई राम का वनगमन इन तीनों¹¹ दोषों को भरत से कौन कहेगा। भास न अपने नाटक प्रतिमा के नाम की चरितार्थता में मृत राजाओं की प्रतिमाओं की मन्दिर में स्थापना की है तथा वहाँ देवकुलिक भरत को दिलीप, रघु तथा भ्रज की प्रतिमाओं को दर्शाता है किन्तु साथ में ही दशरथ की प्रतिमा को देखकर भरत व्यग्र होकर प्रश्न करता है¹² कि जीवित राजाओं की भी प्रतिमा लगाई जाती है किन्तु देवकुलिक कहता है, नहीं, केवल मृत राजाओं की। साथ ही वह भरत से कहता है कि आप ऐसे राजा की प्रतिमा को क्यों नहीं पूजते हैं जिसने कि अपने प्राण राज्य को स्त्रीशुल्क में दिया है। यह सुनते ही भरत मूर्च्छित होते हुए कहते हैं कि मैं दशरथपुत्र¹³ भरत हूँ, कैकेयीपुत्र नहीं तथा वह पिता, भ्राता से रहिन अरण्यभूत अयोध्या में जाने के लिए इस प्रकार दौट रहा है जैसे कोई पिपासु शुष्क जल वाली नदी की ओर जा रहा हो—भरत अपनी माता कैकेयी को गगा-यमुना¹⁴ नदी के मध्य कुनदी की उपमा देता है तथा पति के प्रति¹⁵ द्रोह करत के कारण उसे भ्रमाता की उपाधि तक दे देता है। वह कैकेयी को धिक्कारते हुए कहता है कि राज्य की लोभी तूने राजा के प्राणों की चिन्ता नहीं की, ज्येष्ठ पुत्र को वन भेज दिया, जनकदुलारी को बलकलवस्त्र पहने देखकर भी तुम्हारा हृदय फटा नहीं¹⁶, आश्चर्य है कि ब्रह्मा ने तुम्हारा हृदय वज्र के समान कठोर बनाया है।

अहो घात्रा सृष्ट भवति हृदय वज्रकठिनम् ।

- 11 पितु प्राणपरित्याग मातुरैश्वर्यलुब्धताम् ।
ज्येष्ठभ्रातु प्रवास च व्रीनु दोषान् कोऽभिधास्यति ॥ प्रतिमा ३/४
- 12 भरत — कि घरभारानामपि प्रतिमा स्थाप्यन्ते
देवकुलिक. — न क्षलु, अतिक्रान्तानामेव ।
- 13 येन प्राणाश्च राज्य च स्त्रीशुल्कार्थं विसर्जिता ।
इमा दशरथस्य स्व प्रतिमा किं न पृच्छसे ॥ प्रतिमा ३/८
- 14 भरत — दशरथपुत्रो भरतोऽस्मि न कैकेय्या ।
अयोध्यामटवीभूता पित्रा भ्रात्रा च वर्चिताम् ।
पिपासातोऽनुधावामि क्षीणतोया नदीमिव ॥ ३/१०
- 15 गगायमुनयोर्मध्ये कुनदीव प्रवेशिता ॥ प्रतिमा ३/१०
- 16 भर्तुं द्रोहादयस्तु माताप्यमाता । प्रतिमा ३/१८
अगद — हा महाभाग ।

इतना ही नहीं, भरत राम के बिना अयोध्या को अयोध्या नहीं मानते और जहा राम है वही अयोध्या है कहते हैं ।

तत्र यास्यानि यत्र(सौ) वर्तते लक्ष्मणप्रिय ।

आयोध्या त विनायोध्या सायोध्या यत्र राघव ॥

सुमन्त्र अपनी लम्बी आयु को भी दोपी ठहराते हैं कि जिसके कारण उसे ये सभी कृत्य देखने पड़े । राजा की मृत्यु, राजपुत्र राम को कष्ट, मैथिली-प्रणालाश आदि 'सि गुण इव बह्वपराद्धमाप्नुया' कहते हैं ।

१ अभिवेक— नाटक में बालि की मृत्यु के भवसर पर बालिपुत्र अगद की कारुणिक उक्ति लम्ब होती है कि ये बानरराज¹⁷ अत्यन्त बतशाली होते भी आज क्षीण शरीर में पृथ्वी पर पड़े हुए हैं । बाणों से विधे हुए ये आज ही प्राण त्याग कर स्वर्ग जाने के इच्छुक हैं ।¹⁸

२ अविमारक—छूटे अंक में मीवीरराज अपने पुत्र-शोक से विह्वल होता हुआ कहता है कि मेरे हृदय में पुत्र-शोक तीव्र गति से व्यापक रहा है । मेरी बुद्धि¹⁹ चिन्ता से आकुल है । मेरा गला रुध गया है । मैं अत्यन्त बलशाली तथा रूपवान् अपने पुत्र अविमारक का स्मरण करता हूँ । कौजायन²⁰ मन्त्रित्व की दयनीय स्थिति पर दुःखी होता है ।

चारुदत्त—सामाजिक नाटक में आरुदत्त स्वयं धनहीनता के कारण दुःखी है तथा दुःखों के अनुभव के वाद ही सुख अच्छा लगता है । 'सुख हि दुःखान्यनुभूय शोभते' । धनहीन व्यक्ति जीवित ही मृत के समान है । दरिद्रता²¹ के कारण दूसरो का किया गया पाप भी उसके सिर ही मड दिया जाता है । दरिद्रता²¹ सभी दोषों का घर है । उसके यहाँ धरोहर रूप में रखे आभूषण चोरी हो जाने पर जब वह दुःखित होता है तो उसकी पत्नी अपने आभूषण उतारकर देती है । इस समय उसकी कारुणिक अभिव्यक्ति दर्शनीय है ।

17 प्रतिबलनशाली पूर्वमासीहरीन्द्र ।

क्षितितनगरिवर्ती क्षीणसर्वाङ्गचेष्ट

शरवरपरिवीत ध्वनुमुत्सृज्य देह

किमभिलषति वीर स्वर्गमद्याभिगन्तुम् ॥ २/१५

18 यो मे पुत्रगत क्षीणो हृदयस्यो विजृम्भते ।

चिन्ताकुलत्व ब्रजतीव्र वृद्धि वाक्य च वाग्पाहतगद्गद च । अविमा० ६/२, ३

19 प्रसिद्धौ कार्याणां प्रवर्तित जन पाण्डित्यवत्तु विपत्तौ विस्फुट सचिवमति-
दोष जनयति । अभात्या इत्युक्ता श्रुतिमुखशुदार नृपतिभि सुसूक्ष्म
दण्डचन्ते मतिबलविदग्धा कुपुरुषा ॥ अवि १/५

20 पाप कर्म च यत्परैरपि कून तत्तम्य सम्भाव्यते ॥ चार० १/६

21 शकनीया हि दोषेषु तिप्रभावा दरिद्रता ॥ चार० ३/१५

अपत पुष्यो नारी वा नारी सार्वत पुमान् ॥

इस दरिद्रता के कारण वह अपने कुल और दरिद्रता दोनों को धिक्कारता हुआ विह्वल होता है। धिम्भो कुल च पुष्यस्य दरिद्रता च।

इस नाटक में धननाश जन्य कारुणिक अभिव्यक्ति का सुन्दर प्रदर्शन हुआ है। इसी का परिष्कृत मूच्छकटिक में किया गया है। पाश्चात्य आलोचकों को कटु आलोचना कि संस्कृत के नाटक सुखान्त ही होते हैं इसका निराकरण करने वाला भास का रूपक 'उहमग है जिसमें भीम अपनी गदा से दुर्योधन की जघा को चूर-चूर करके उसको मार देता है।

भीम दुर्योधन युद्ध में पहले दुर्योधन की गदाओं के प्रहार में भीम की शिथिलता को देखकर प्रथम द्रष्टा दूसरे से कहता है।

दैन्ययाति युधिष्ठिरोऽत्र विदुरो वाग्धाकुलाक्ष स्थित

दुर्योधन बलदब से दुःखित हो कहता है कि मैं श्राधा मरा हुआ शरीरधारण किये हूँ आप प्रसन्न होइए—शोध छोड़िये, कुरुकुल को जल देने के लिए इसे छोड़िये, वर विग्रह भ्रम नष्ट हो गए।

धृतराष्ट्र पुत्र शोक से व्यथित हो कहता है कि आज मैं पुत्र को नहीं देख पाने के कारण बस्तुतः अन्धा हुआ मानता हूँ तथा पुत्रविनाश से राज्य को भी धिक्कारता हूँ। (पुत्रप्रत्याशविफल धिगस्तु राज्यम्।

दुर्योधन अश्वत्थामा के पूछने पर दुःखी होकर उत्तर देता है कि गुरुपुत्र। फलमपरितोषस्य मह असन्तोष का ही फल है अन्त में राजा दुर्योधन प्राण त्यागते समय अतीव व्यग्रता में कहता है कि ये कण को भागे करके मेरे सौ भाई उपस्थित हैं। अभिमन्यु क्रुद्ध हो कर मुझे लम्काकार रहा है। ये कालप्रेषित विमान मुझे लेने के लिए आ गया

बालचरित—कृष्ण नीला पर आधारित इस नाटक में बसुदेव की उक्ति में करण की अभिव्यक्ति मार्मिक है। वे कहते हैं कि लडकों के नाश के शोक से क्षीण इस शरीर को धारण करता हुआ मैं निर्दय राजा से बुलाया गया हूँ और पराधीन नौकर की तरह जा रहा हूँ। वे कहते हैं कि चाहे कोई व्यक्ति राजा में डरता है अथवा नहीं डरता दोनों दशाओं में भय और अभय से उसे राजा के पास जाना पड़ता है। जब कस कहता है लडकी हो या लडका

22 भूमौ भुजाभ्या परिकृष्यमाण स्ववेहमर्षोपरत बहामि १३ १।३०

23 वर च विग्रहकथारच वय च नष्टा ४/३७

24 परित्यजन्तीव मे प्राणा, एतत्कणमग्रतः कृत्वा समुत्थित आतुशतम्। ऊरुं क्रुद्धोऽभिभापते मामभिमन्यु। एष विमान कालेन प्रेषित। दारिकानु स्त्रीणामधिकतर स्नेहो भवति बालचरित।

मुझे उसकी इत्या करनी ही होगी तो बसुदेव पुत्री कहते हुए तथा लडकियों में स्त्रियों का अधिक स्नेह होता है कहते हैं किन्तु वह नहीं मानता । दामोदर कसामुर को ममलोक पट्टचाते हैं । उस समय का वरान कारुणिक है कस के मुह से रक्त बह रहा है, उसके नेत्र घूम गये हैं । कन्धा, कण्ठ, कटि, जानु, हाथ और ऊर चूर-चूर हो गए हैं । कण्ठहार टूट गया है, भुजा का गहना गिर गया है । यज्ञोपवीत भी नीचे गिर गया है । यह बज्रभग्न शिखर वाले पहाड़ की तरह प्रतीत होता है ।

इस प्रकार भास के नाटकों में विभिन्न-विभिन्न स्थलों पर जीवन की विविधताओं में कारुणिक अभिव्यञ्जना के स्वरूप को अभिव्यक्त करने का महान् प्रयास है ।

किन्तु इतना अवश्य है कि भास कल्पना प्रभविष्णुता एवं सुन्दर तथा अभिनेयता की श्रेष्ठता के कारण नाटकों के क्षेत्र में अद्वितीय रहते हैं ।

२५ विस्नीर्णलोहितमुखः परिवृत्तनेत्रो, भगनास्यकण्ठकरिजानुकरोरजङ्घ ।
विच्छिन्नहारपतिताङ्गदलम्बमूत्रो बज्रप्रभग्नशिखर पतितो यथाहि ।
वा० ५।११

डा० राघवन कृत अनाकली में करुण की अभिव्यंजना

डा० उज्ज्वला शर्मा

संस्कृत रूपक के विवेचन के मन्त्रभं मे, बिरोध रूप से उसके रसपक्ष के अवलोकन के प्रसंग में, भरतमुनि के नाटयशास्त्र की चर्चा अपरिहार्य हो जाती है। नाटयशास्त्र का विधान है कि काव्य को रस से उसी प्रकार भ्रोन प्रोत होना चाहिए जैसे मधुमाम मे उद्यान की भूमि पुष्पावकीर्ण होती है—

पुष्पावकीर्णा कृतंभ्या काव्येषु हि रसा बुधै ॥¹

डा० राघवन कृत अनाकली प्रकरण आशोपान्त रस से समीकीर्ण एक ऐसी नाटयकृति है जिसमे सम्राट अश्वर के सर्वेभ्यं प्रेम एवं समन्वय के प्रयास से राष्ट्रीय एवता का पावन मदेश देनेवाली राजनयिक कथा तथा सम्राट्पुत्र सलीम और दासीपुत्री अनाकली की प्रणयकथा परस्पर अनुस्यूत हैं। अर्वाचीन नाटय परम्परा मे लिखा गया यह प्रकरण एक समन्याप्रधान रूपक है जिसमे अन्त पुर की सेविका दासीपुत्री अनाकली को युवराज पत्नी के सम्मान्य पद पर प्रतिष्ठित करने का क्रान्तिकारी कदम उठाया गया है।

प्रस्तुत प्रकरण की कथावस्तु अशत ऐतिहासिक है, एक लोकपरम्परागत वृत्त पर आधारित होने के कारण अशत काल्पनिक है। अनाकली की कथा कर्णपरम्परा से भागत लोकवृत्त भले ही न हो परन्तु मर्म तन प्रविष्ट होकर चेतना को अभिभूत करने मे इस अतिवक्षण वृत्त की क्षमता विश्व के करुणतम कथाप्रसङ्गो से कदाचित् कम नहीं है। संस्कृत नाटय परम्परा का अनुरोधी होने के कारण यद्यपि डा० राघवन ने प्रचलित कथा को नवीन मोड देकर मुख्यपर्यवसायी बना दिया है तथापि कर्ण प्रसङ्गो के बाहुल्य के कारण सद्दमों के चित्त को करुण रस की पावन धारा से धायायित करने मे कवि को पूर्ण सफलता प्राप्त हुई है जो प्रस्तुत प्रकरण मे अङ्गीरस विप्रलम्भ शूङ्गार के चार भेदो मे परिणमित करुण विप्रलम्भ कहा जा सकता है। कतिपय स्थलो पर कर्णरस की भी अभिव्यंजना भी हुई है। रसास्वाद से जिस आनन्द की अनुभूति होती है उसमे चित्त की विविध दसाएँ होती हैं। भरतमुनि एक घनञ्जय ने इन दशाधो को विकास,

प्रसङ्ग यद्यपि सम्भोग शृंगार का है तो भी कथा का पूर्वपरिचिति से घौर अनाकंठी की तृतीय अङ्क में कहे गए निराशाजनक शब्दों से सहृदय का चित्त सम्भावित दारुण व्यवधान की भाशिका के कारण करुण की छाया से आविष्ट रहता है। अनाकंठी के प्रस्थान के उपरांत समाज की क्रूर परम्पराओं से सशङ्क सलीम विधाता की क्रूरता को धिक्कारते हुए कहता है—

कि जन्मान्तरवासनेति वचनं , सौन्दर्यमेवविध,
क वा न प्रथमे क्षणेऽपि जडमप्याकृष्य समोहयेत् ।
ता भूत्या सृजत चिराम्मम दृशोस्ता गूहमानस्य वा
दृष्टायामपि दुर्गमा विदधतो धिक् क्रौर्यमेतद्विधे ॥⁶

छठे अङ्क में सलीम अनाकंठी के प्रेम में उन्मत्त हो गया तथा आने वाले व्यवधानों से सवर्ण करने को कटिबद्ध है। प्रेम में आनेवाले यह विघ्न प्रेम की पुष्टि तो करते ही हैं साथ ही करुण का भी सम्यक् परिपाक इन स्थलों में दृष्टिगोचर होता है—

यदेव प्राप्यते कृच्छ्रात्तदेव परम सुखम् ।
वियोगविघ्नकष्टानि विना पुष्टी रसस्य का ॥⁷

सप्तम अङ्क में सलीम मित्र रहीम से अपनी प्रियतमा की प्राप्ति के उपाय में सहयोग करने के लिए करुण निवेदन करता है—

अल सिहासनाराहसाघ्राज्यदिकामन्त्रणं ।
अधोऽक्रियता मह्यम् अनाकंठ्या अवाप्तये ॥⁸

विष्कम्भक के अनन्तर अनाकंठी अपन दासी होने के बोध के कारण प्रिय को दुर्लभ जानकर मृत्यु को ही प्रियलाभ का एकमात्र उपाय मानती है। इन मुकुमार रागात्मक आवेग सवर्णों की मामिक अभिव्यक्ति किसके चित्त को उद्वेलित न करेगी ?

परस्परप्राप्तिनिराशमृत्युर
व्यमुष्य शोकस्य शमाय कल्पते ।

द्रुत मृतिर्मेऽस्तु यथायजमनि
ध्रुव तमेवाविरह प्रिय लने ॥⁹

अष्टम अङ्क में कताप्रेमी सम्राट् अकबर द्वारा नृत्यागना अनाकंठी को नृत्यप्रदर्शन के लिए आमन्त्रित किए जाने का वर्णन है। अनाकंठी सम्राट्

6 अनाकंठी, चतुर्थ अंक, श्लो ११

7 वही, षष्ठ अंक, श्लोक ८

8 वही, सप्तम अंक, श्लोक १

9 वही, सप्तम अङ्क, श्लो ३

अरुबर का आदेश पाकर रागदरवार मे उरस्थित होती है। नृत्य के साथ प्रस्तुत गीत के शब्द अत्यन्त रूप से सलीम को लक्ष्य कर अनाकली की अन्तर्व्यंथा को रूपायित करते हैं—

कलिका—सधुकर ! कियदु—

रकलिकाकुलितेह ताम्बति तदार्ये ।

ललितो वर्णो सधुरोगम्ध

कलितोऽस्या यदावितु न त्वाम् ॥¹⁰

अपनी पुत्री मेहरन्निसा को युवराज पत्नी के पद पर समासीन करने की मनोकामना रखने वाली इस्मद् बेगम सलीम और अनाकली के प्रगाढ प्रेम को देखकर ईर्ष्याविद्ध हो जाती है और अवसर का पूरा लाभ उठाती है। इस्मद्बेगम का सकेत पाकर सम्राट् अरुबर इस गहरी प्रीति को भाँप जाते हैं। क्रुद्ध सम्राट् अनाकली को बाँधकर उस कारागार मे डाल देने का आदेश देते हैं। साथ ही अगले दिन दीवार मे शीशित चुन दिए जाने का क्रूर आदेश भी क्रोधवेश मे दे बैठते हैं।

नवम अङ्क मे कर्ण विप्रलम्भ का चरम परिपाक दर्शनीय एव अत्यन्त नाटकीय बन पडा है। कारागृह मे पडी अनाकली के उद्गारो मे कर्ण साकार हो उठता है—

अनार—कुत्र दत्ते किमिदम् ! (अनुस्मारयन्त्यात्मान,

पुनश्च ध्यामुह्य पतति, चिरादुत्तिष्ठति, इतस्तत्

परिक्रामति) किमप्य परितोऽपि मोहान्धकार, उताद्य

रजनी वर्तते ! सलीम ! प्रियतम ! न जाने,

काय ते वार्ता इति ? किमकरोत् ते चण्ड एव पिता ?

धिङ् माम् स्वामपि विपदि पातितवतीम् ! दयित,

एवाह इव प्रातर्नश्यामि ॥¹¹

जब वह सलीम को इस प्रकार संबोधित करती है तभी सलीम प्रविष्ट होता है तथा दीन वचनो में अनाकली से अपने साथ भाग चलने की योजना को सफल बनाने की अभ्यर्थना करता है। इतने मे ही सम्राट् अरुबर प्रवेश करते हैं। प्रियतम को संबोधित कर अनाकली अगुठी मे स्थित विषपान द्वारा पुनर्जन्म मे अपने प्रियतम को प्राप्त करने की कामना करते हुए अपने जीवन का अन्त करने या रही है अकस्मात् सम्राट् उस अगुठी को गिराकर अनाकली की प्राणरक्षा करते है।

10 अनाकली, अष्टम अङ्क, श्लोक २

11. वही, नवम अङ्क, पृ. ७६

सम्राट् भ्रुकवर के समुदार उदात्त व्यक्तित्व मे भी परम्परा की जकड के कारण जो विरोधाभास है वह भी एक विदम्बना है। यहाँ भी कष्ट प्रतिविम्बित हो रहा है, क्योंकि परम्पराओं के सामने प्रबुद्ध से प्रबुद्ध व्यक्ति भी कभी कैसा विवश और जड होकर हार मान बैठता है। धर्मानुरागी, कलाप्रेमी एव सवेदनशील भ्रुकवर भी इस सामाजिक कुण्ठा का शिकार बनने से बच नहीं पाता। परन्तु सम्राट् भ्रुकवर का यह दुराग्रह भी सच्चे प्रेम के सामने खण्डित हो जाता है। एक सम्राट् दो प्रेमियों के भटल निश्चय के सम्मुख नतमस्तक हो जाता है। भनार्कली एव युवराज सलीम के परिणय-मूत्र मे आबद्ध होने के सुखद समय से प्रकरण का पर्यवसान सुख में होता है।

इस प्रकार भङ्गी रस के सम्यक् परिपाक के लिए तदनु रूप अनुभाव विभावादि की योजना, वस्तुयोजना, प्रकरण एव पात्रानुकूल सवाद्योजना, चित्राङ्कन प्राय कौशिकी वृत्ति के अनुरोध के कारण कोमल, प्रसादगुणोपेता मञ्जुल पदावली, नाट्यविद्या के अनुरूप अल्पवर्ण छन्दो की योजना, मूर्त्त-बिम्ब विधान द्वारा सादृश्यमूलक भ्रुकवारो की बहुलता से प्रयोग हुआ है विशिष्टताओं के कारण हुई भङ्गीरस की सफल अभिव्यञ्जना द्वारा परिपक्व-मति सहृदयों के चित्त में रस का उद्रेक करने में डा. राघवन् अपनी इस कृति में पूर्णतया सफल हुए है।

रेडियो सस्कृत नाटक और करुणारस

— डा० सीताराम सहगल

नाटक सामाजिक अभिव्यक्ति का एक सशक्त साधन है। जीवन के हर क्षेत्र में नाटक की व्यापकता है। इसे देखकर व्यक्ति अपनी कृथाओं से ऊपर उठ जाता है। राजा से रक तक को इसका रसास्वाद होता है। आज के प्रगतिशील युग में स्कुटर और मोटरकारों का प्रयोग बाह्य से होने लगा है। बलगाड़ी और तागो का इस्तेमाल अब कम देखा जाता है। महानगरियों में तो अभाव ही है। स्कुटर चलाने वाले जब खाली होकर घापस में बातचीत करते हैं तो उसमें नाटकीयता और नाटकीयता ही मिलेगी। उनका नेता बही होगा जो नाटकीयता से अभिव्यक्ति देने में पटु दक्ष व निपुण है।

परिवारों में ही लें। स्त्रियां सारा दिन अपने काम में व्यस्त रहती हैं। सुबह ५ बजे से रात १० बजे तक कोल्हू के बल की तरह काम में लगी रहती हैं। परन्तु दोपहर के समय जब अपनी सहेलियों में बैठकर गप्पगोष्ठी करती हैं तो उनमें ड्रामा ही ड्रामा होता है। वे अपनी-अपनी सास ससुर, देवर, ज्येष्ठ आदि के साग (स्वाग) लगाती हैं जो सुनने लायक होते हैं। श्रोता सुनकर लोट-पोट हो जाता है।

ऐसे ही सलाप विद्वत् में प्रत्येक देश में पाए गये हैं। विद्वत् के आश्रित ग्रन्थ ऋग्वेद में सरमा और पणियो (१०८), अगस्त्य और लोपामुद्रा (१,१७६) तथा घातपथ ब्राह्मण में सोमकृय का बाजार हास्यरस का फव्वारा ही है। पाणिनि ने भी व्याकरण जैसे शुष्क और गम्भीर शास्त्र में नटों को याद किया है पाराशयशिलालिम्पा भिक्षुनटसूत्रयो (४ ३ ११०) और नाट्य को नटाना घर्म घाम्नायो वा नाट्यम्' ऐसा कहा है। आपस्तम्ब श्रौतसूत्र में शैलालिब्राह्मण का उल्लेख है जिससे स्पष्ट है कि इसकी शिष्ट परम्परा थी। वास्तविकता यह है कि नट प्राकृतिक शब्द है जिसको सस्कृत में अपनाया गया है। महाभाष्य के टीकाकार कौप्पाट ने लिखा है कि शौत्रिक नटों को सिखलाने वाले उपाध्यय होते थे।

अच्छा नाटक बही होता है जिसमें स्त्रीपात्र होते हैं। स्त्रियों के अभाव में ड्रामा नीरस होता है। जीवन में सर्वाङ्गीणता नष्ट हो जाती है। पतञ्जलि ने अपने महाभाष्य में अच् और व्यजनों को स्त्री पात्र और पुरुषपात्र कहा

है। जब तक व्यक्तियों के साथ भ्रम नहीं बोले जाते तब तक उनमें जीवन नहीं आता। सभवतः यही भावना मनु की होगी जब उसने लिखा था 'यत्र नायंस्तु पूज्यन्ते रमन्ते तत्र देवता' पतञ्जलि के मूल शब्द इस प्रकार है —

तद्यथा नटानां स्त्रियो रगमता योय पृच्छति कस्य यूय, कस्य यूयमिति तन्त तवेत्याहु एव व्यञ्जना-यपि यस्य-यस्याच कार्यमुच्यते तन्त भजन्ते ।

हमारे देश में तो बौद्धों में भी ड्रामा होता था। सारिपुत्र प्रकाश नामक नाटक बौद्धों में प्रसिद्ध था जो भारत में नष्ट हो चुका। उसकी खण्डित पाण्डुलिपि की खोज तथा संपादन का श्रेय प्रोफेसर ल्यूडस ने को है। नाटककार का नाम है अश्वघोष जिसकी माता का नाम सुवर्णाक्षी था।

मस्कृत में ड्रामा के लिए पारिभाषिक शब्द 'रूपक' है जो रूप से निष्पन्न है। रगमच पर वही काम कर सकते हैं। जिनका चेहरा आकर्षक व सलोना होता है। जो रूपवीचन सपत्ति के धनी हैं वे ही अभिनेता बन सकते हैं। इसमें देशभूषा को प्रधानता दी जाती थी और मात्र भी वही है।

नाटक प्रचार का सशक्त माध्यम रहा है। उसमें अभिव्यक्ति नुकीली होती है जिससे कि दर्शक का हृदय सहज ही परवश हो जाता है। कवि की यह सबश्रष्ट सृष्टि मानी गई है। पारश्चात्यो में इसके आलोचको में उद्गार इस प्रकार है—

A great drama is the fairest flower of a great age of a country For it is the thing of beauty that bridges the creative genius of man and god It is the best of literature From the point of view of literary art it is the most difficult form to achieve

रेडियो में प्रायः एकाकी का प्रसारण होता है समय की पावती इतनी अधिक होती है कि इस अवधि से ज्यादा अभिनय कठिन है। सब पूछिए तो ब्राजकल एकाकी की सृष्टि रेडियो द्वारा ही हुई है। इसके कारण हैं विशाल श्रोतृगण, देश काल की सीमाओं से ऊपर उठकर प्रचार अभिनय की सुविधायें तथा अचञ्छा पारिभ्रमिक। इस कारण पुराने सभी लेखक रेडियो के लिए लिखने लगे और आज भी लिख रहे हैं।

रेडियो का टेक्निक रगमच से भिन्न होता है। रेडियो में केवल ध्वनि है। sound अभिव्यक्ति (expression) का माध्यम है। श्रोत्रिन्द्रिय से ही सारा अभिनय अवगत कराया जाता है। कान ही नेत्रों का काम करते हैं। रगमच के नाटको में जादू का काम वेशभूषा, पाउडर, लिफ्टिक, काजल आदि होते हैं। नारी के केशों को सजाने के लिए बनावटी बाल भी काम में लाए जाते हैं।

पुरुष पात्र यदि गजा हो तो उसे भी बालों की टोपी पहनाकर सजाया जा सकता है जिन पर देखते ही दृष्टि गिन्तमिना जाती है। हमारी संवेदनार्थ उद्दीप्त (excited) हो जाती हैं। रेडियो में यह सामग्री सम्भव नहीं। वहाँ केवल आवाज व ध्वनि से ही जादू पैदा किया जा सकता है। रंगमंच में दृश्य परिवर्तन और सजावट की कोई कड़ी विधि नहीं है। संगीत सब आवश्यकताओं का पूरक तत्त्व है। दृश्य परिवर्तन करने के लिए केवल हल्का सितार वादन पर्याप्त होता है। जंगल, नदी-नाले पक्षी व शेर का नाद आदि आवाजें रिकार्ड बजाकर पैदा की जा सकती हैं।

रेडियो में हर प्रकार के दृश्य—अतीत वर्तमान से सम्बन्धित आसानी से संचित किए जा सकते हैं। अतीत के दृश्य को हम फ्लैश बैक (flash back) द्वारा प्रदर्शित करते हैं। संस्कृत के कवि इसे निष्कम्भक द्वारा बतलाते थे। सर्वप्रथम गुजरात के बड़ोदा नगर से भासकृत मध्यमव्यायोग का रेडियो से प्रसारण हुआ था। लम्बे लम्बे बर्णनों को सम्पादित करके सज्जित रूप तैयार किया गया। रिहर्सल (पूर्वाभास) कराया गया। आरम्भ में गुजराती भाषा में नाटक का सारांश दिया था जिससे गुजराती श्रोता भली-भाँति समझ सकें थे। इसका अभिनय पहले पारिपाश्विक नटी तथा सूत्रधार किया करता था जिसे हमारे उद्घोषक (announcer) ने किया था। इस अभिनय में कथोपकथन, पृष्ठभूमि में संगीत इतना प्रभावशाली था कि श्रोताओं की तृप्ति सहज में हुई। कथावस्तु में घटोत्कच का अभिनय रोचक रहा है। स्त्री पात्रों में उसकी माता हिडिम्बा और ब्राह्मणी वृद्ध और उनके तीनों पुत्रों के संवाद हास्य और कथण रसों की व्यञ्जनाओं से भरे पड़े हैं। घटोत्कच बच्चों को माता के आहार के लिए ले जाता है और रास्ते में जब मझला पानी पीने के लिए जाता है तो 'मझला' शब्द से पांडवों का मझला भीमसेन पहुँच जाता है। घटोत्कच उसे अपनी माता के पास ले जाता है जिसका भेद वहाँ पहुँच कर खुलता है कि भीमसेन हिडिम्बा का पति है और वह घटोत्कच का पिता है। दोनों बच्चों के तथा उनके माता-पिता के संवाद कथण रस से भरे पड़े हैं। सारा नाटक मध्यम शब्द पर केन्द्रित है ब्राह्मणी का मझला पुत्र और उधर पाँचों पांडवों में मझला भाई भीमसेन।

यह पहला नाटक था जो गुजरात से संस्कृत में प्रसारित हुआ था। उसका भरसक स्वागत हुआ जैसा श्रोताओं के पत्रों से प्रमाणित हुआ था। उसके बाद भी वहाँ से दूतवाक्य, दूतघटोत्कच तथा उद्यम आदि प्रसारित किए थे जिनसे संस्कृत भाषा तथा साहित्य के लिए श्रोताओं से श्रद्धापूर्ण पत्र मिलते रहे।

संस्कृत रूपको की रचना 'गम्भीरता के साथ छिछोरापन एवं शोक' के साथ हास्य' मिला रहता है। उसमें भय, शोक, कहरणा इत्यादि सभी मानवीय हार्दिक भावी को जागृत करने का प्रयत्न किया जाता है, परन्तु उनमें कथा का अन्त दुःख में नहीं दिखाया जाता। यह दुःख पूर्ण अन्त, जैसा कि जौनसन का कहना है, 'शेक्सपियर के दिनों में दुःखमय नाटक का पर्याप्त प्रयोग था।' यूनानी काव्य का प्रधान सिद्धान्त जीवन को हर्षरूप और गर्भरूप देखना था, परन्तु संस्कृत के नाटककार जीवन में शान्ति और अनुदत्तता देखते थे। यही कारण है कि भारतीय दुःखमय रूपकों में अत्यधिक विपत्ति का चित्र नहीं और सुखमय नाटकों में प्रसीम हर्ष का उद्रेक नहीं। अतः संस्कृत के नाटकों का उद्देश्य सुखान्त है चाहे प्रारम्भ दुःख से ही।

प्राचार्य विङ्गनाग विरचित कुन्दमाला नाटक में कहरणाभिव्यञ्जन प्रधुर रूप से है। वैसे तो सम्पूर्ण नाटक कहरणा से श्रोत-श्रोत है। 'कुन्दमाला' में प्रयुक्त करण भाव को स्पष्ट करने से पूर्व 'कहरण' शब्द पर विचार करना समीचीन ही नहीं आवश्यक भी है। 'कहरण' के लिए अंग्रेजी में pathos शब्द का प्रयोग मिलता है। 'कहरण' का शाब्दिक अर्थ है निर्वेद, ग्लानि एवं दैन्य आदि, अर्थात् दुःख व शोक। किसी असामयिक दर्दनाक दृश्य को देखकर जो भाव मन में उठते हैं, उन्हें कहरणभाव कहते हैं। किसी का रुदन सुनकर घबरा जाना अथवा उसके दुःख में दुःखी होना 'कहरण' ही है।

शेक्सपियर महोदय ने 'कहरण' शब्द के लिए 'mercy' शब्द का प्रयोग किया है और बताया है कि—दया अथवा करणा किसी दवाव में आकर उत्पन्न नहीं की जा सकती। यह तो स्वाभाविक रूप से पड़ने वाली बूद के समान है जो समयानुसार उद्भूत होकर दया अथवा कहरणा का विधान करता है।¹

यदि कहरण को रस की दृष्टि से व्यक्त करें तो इसका अभिप्राय कुछ व्यवस्थित सा प्रतीत होता है। "घन, स्वजन आदि के बिनाश रूप आलम्बन से तथा उनके गुण आदि के उद्दीपन से उद्बुद्ध, अश्रुपात, परिदेवन, वैषम्य आदि अनुभावों से प्रतीति योग्य एवं निर्वेद, ग्लानि, दैन्य आदि व्यभिचारियों

1 The quality of mercy is not strain'd it droppeth as the gentle rain from heavens

—Shakespear . The Merchant of Venice, Act-IV Sc. 1.

से परिपुष्ट शोक रूप स्थायी भाव का आस्वाद 'कर्ण-रस' है।² शोक नाम स्थायी भाव से परिपुष्ट कर्णरस प्राचार्य भवभूति द्वारा स्वयं अङ्गी रस के रूप में वर्णित हुआ है। इन्होंने प्रमुख रस एक ही माना है और वह है 'कर्ण'।³ अभिनपुराण में इसके घर्मोपधातज, चित्तविलासज और शोकज तीन भेद स्वीकृत हुए हैं।⁴

भारतीय नाट्यशास्त्र की दृष्टि से किसी भी नाटक के मूल तत्वों में नेता, वस्तु और रस को परमावश्यक माना गया है। पार्श्वतय नाट्यशास्त्र में यद्यपि 'रस' नामक किसी वस्तु का उल्लेख नहीं है, तथापि कार्य और व्यापार की सक्रियता को बहा भी महत्त्व दिया गया है। भारतीय नाट्यशास्त्र में वीर, शृंगार और कर्ण रसों में से किसी एक को अङ्गी रस मानने की बात है। कुन्दमाला नाटक में उद्देश्य के विचार से कर्ण रस की प्रधानता परिलक्षित होती है। कथावस्तु के प्रारम्भ से अन्त तक कर्णरस किसी न किसी रूप में विद्यमान है। कथावस्तु की प्रधान शृङ्खला की दृष्टि से भी अङ्गीरस कर्ण ही प्रतीत होता है। किसी भी प्रकार के सघर्ष का स्थायी भाव शोक है और शोक से ही कर्ण रस की अभिव्यक्ति होती है।

प्राचार्य दिङ्नाग की कविता बड़ी चमत्कारिणी है। उनकी कविता में भाषा तथा भाव में अनुपम सामञ्जस्य है, जैसा भाव, वैसी भाषा। भाषा मजी हुई और सुन्दर है। उसके गद्य भी पद्य के समान ताल और लयपूर्ण हैं। दिङ्नाग की नाट्यकला और तकनीक में कुछ ऐसी विशेषताएँ हैं जो संस्कृत के अन्य नाटकों में कम ही मिलती हैं। कुन्दमाला की सीता हाड-मांस की बनी सीता है, जबकि भवभूति की सीता का मानवीय रूप हमारे सामने नहीं आता है। वाल्मीकि के बाद दिङ्नाग के कुन्दमाला नाटक में ही सीता का मानवीय रूप दीखता है।

'कुन्दमाला' कर्णरस से ओत-प्रोत नाटक है। नाटक का प्रारम्भ ही उस घटना से होता है जब कि लक्ष्मण सीता को निर्वाक्षित करने के लिए रथ में ले जा रहा है। इस दृश्य से कौन पापाण हृदय नहीं पिघल उठेगा। पशु-पक्षी भी सीता की विपत्ति के कारण शोक विह्वल (शोक-मत्तप्त) हो उठते हैं—

2 इष्टवधदशोनाह्वा विप्रियवचनस्य सध्रयाद्वापि ।

एभिर्भवि—विशेषं कर्णरसो नाम सभवति ॥ ना० शा० ६, ६२

3 उत्तररामचरितम् ३।४७

4 अभिनपुराण ३४२।११-१२

एते रुदन्ति हरिणा हरित विमुच्य
 हसाश्च शोक-विपुरा फण्य रदन्ति ।
 नृत्त स्पञ्जित शिखिनोऽपि विलोचय देषी
 तिर्यग्गता वरमयी न पर मनुष्या ॥⁵

लक्ष्मण स्वयं इस बात को महसूस करने हैं कि पशु पक्षी भी जो बुद्धि-हीन हैं, सीता को देखकर शोक ग्रस्त हो रहे हैं, हिरण घाघ छोड़कर रोने लगे हैं, हंस शोक-वश करण विलाप करने लगे हैं, मोरो ने नाच छोड़ दिया है अर्थात् ये पशु पक्षी भी सीता के प्रति सहानुभूति दिखा रहे हैं, परन्तु मनुष्य जो अपने आप को पशु पक्षियों से श्रेष्ठ मानता है, उसका हृदय नहीं पसीगता। उन्हें बहुत दुख हो रहा है कि हनुमान् ने मुझे मूर्च्छित देख सजीवनी बूटी देकर क्या इसीलिए पुन जीवित किया था? मैं न जीवित होता न मुझे निर्वासित की जाती हुई भाभी सीता के विलाप सुनने पढते। इस प्रकार लक्ष्मण स्वयं को कोसता है।

दूसरे अंक में सीता सुख वैभव को पुरानी स्मृतियों से और भी शोक ग्रस्त हो जाती है। कभी वह अपने प्रियतम की इतनी प्यारी थी कि सब अयोध्या निवासियों की दृष्टि उस पर उठा करती थी किन्तु आज उसकी यह दुदशा है। वह स्वयं इस दुःख का अनुभव करती हुई कहती है—‘परित्यागदुःखतो लज्जा एव मामधिकतर बाधते’।⁶

तीसरे अङ्क में नैमिषारण्य में राम सीता की दशा का स्मरण करके शोक सागर में डूब जाते हैं और अपने-आपको कोमने लगते हैं और अपने द्वारा किए गए सभी कार्यों की निरथकता बताते हैं। सीता के परित्याग का स्मरण कर राम विलाप कर रहे हैं—

नीनस्तापन्मकरवसतो वग्ध्यता शैलसेतु-
 दंबो वहिर्न च विगणित शुद्धिसाक्षे नियुक्त ।
 इक्ष्वाकूणा भुवनमहिता सन्ततिर्नैसिता मे
 किं किं मोहादहमकरव मैषिलीं ता निरस्य ॥⁷

पहले समुद्र पर सेतु-बन्धन निष्फल कर दिया, अग्नि परीक्षा में नियुक्त अग्नि देवता का प्रमाण स्वीकार नहीं किया। शोक सम्मानित इक्ष्वाकुर्षों की

5 कुन्दमाला १।१८

6 वही, द्वितीयोऽङ्क

7 वही ४।१

सन्तान का मैंने ध्य न नहीं किया, 'सुख दुःख की मगिनि) उस जानकी को मोहवश निकान कर मैंने क्या-क्या (प्रनधं) कर डाला ?' राम की इस विकलता के कारण दशरु गणो के हृदय में स्वाभाविक संवेदना उत्पन्न हो जाती है। ये ही नहीं उस कृशाङ्गी सीता को निर्जन वन में एकाकी एव आश्रयहीन जान राम बड़े प्रानुर हो रहे हैं और महमा कह उठते हैं कि 'वह किस ओर शृष्टिपात करती होगी ? किसे पाकर हृदय में धीरज बाधती होगी ? पग-पग पर ह्रिष्टक जन्तुओं से घिरे वन में निराग सीता कैसे जीवित रही होगी।' यह राम की दिकनना सामाजिको में भी विकलता का वातावरण सृजित कर देती है।

इसी अंक में सीता के हाथों की गुथी हुई कुन्दमाला तथा सीता के पद-चिह्नो को देखकर राम का द्रवीभूत होना कितना स्वाभाविक एव हृदयस्पर्शी है—पद चिह्न देखकर राम को प्रतीत होता है कि ये पदचिह्न सीता के ही हैं और सहसा कह उठते हैं—

समान सभ्यान निभत ललिता सैव रचना
तदेवैतद्रेखा-कमल रचित चारु निलवम् ।
यया चेय दृष्टा हरति हृदय शोक-विधुर
तथा ह्यस्मिन्देव्या सपदि पदपङ्क्तिर्विनिहता ॥^b

ये पद सीता के हैं ऐसा समझने के तीन कारण हैं— (१) आवाग-प्रकार सीता के पद-चिह्न जैसा ही है। (२) रानियों के पदचिह्नो में जैसे रेखा कमल बने रहते हैं, वैसे ही इन पद-चिह्नो में हैं। तीता भी रानी थी, उनके चरणो पर भी ऐसी रेखाएँ बनी थी, एमा राम को जान था। (३) इन पद चिह्नो को देखते ही राम को आन्तरिक हर्षोद्विग घेर लेता है।

इस अङ्क में राम जब कोपल सदृश सीता के कोमल हाथ पकड़े आनन्द-भोग सम्बन्धी सलाप करते हुए गोदावरी नदी पर घूमा करते थे उन संस्मरणो को स्मरण करते हैं तो उन्हें अन्यधिक दुःख का अनुभव होता है। लक्ष्मण उन्हें शोक न करने को कहते हैं, किन्तु राम इतने मपीर एव सतप्त हैं कि सहसा स्वयं की मभागा कहते हुए शोक का अनुभव करते हैं और कह उठते हैं—
हे लक्ष्मण ! उस कृशाङ्गी सीता को पहले बनवास फिर लका (मे रावण के घर रहना) वास और फिर यह बनवास। मुझ मभागे को पाकर सीता एक दुःख

से दूसरे दुःख में बकेली जा रही है।⁹ इस दुःखमय वातावरण को देखकर न केवल सहृदय, अपितु व्यवितमात्र ही इससे द्रवित हो जाया। तुरन्त राम कह उठते हैं—‘हा जनक राजपुत्रि’ और शोक का अभिनय करते हैं। लक्ष्मण, भाई राम को शोक न करने को कहते हैं। इस पर पुन राम शोकपूर्ण हृदय से कह उठते हैं—‘कथं न शोचामि शोचनीया वैदेहीम्’। राम अपने द्वारा किए गए निष्कासन कार्य की निन्दा करते हुये कहते हैं—‘उत्सादित मया चिर-कालावच्छिन्न रघुकुलम्’ और फिर रो पड़ते हैं।

चतुर्थ अङ्क में तपोवन वास के समय जब सीता उस दोघाले को जो उस की सखि वनदेवी मायावती ने दिया था छोड़ लेती है तो उसके छोड़ने पर प्रवास काल स्मरण हो जाता है, जिसमें वह उसका साथी रहा था। इसके छोड़ते ही वह (सीता) रोने लगती है। इस स्दन को देखकर मञ्जवती सीता को रोने में रोकती है और कहती है कि—‘न ह्येष तपोवनवासो वनवास इति।’ इस पर सीता कह उठती है—‘कथं न रोद्विष्यामि?’ कैसे न रोऊँ? इस तपोवन में स्वामी पवारे हैं इससे ‘मैं दुःखना विस्तार का आशा शयन फैलाती हूँ। प्रकृषी गहरे सास ले लेकर रात दिन व्यतीत कर देती हूँ। सो मेरे आवेग का यह भारी कारण है।’¹⁰

इसी अंक में बावडी में सीता की परछाईं देखकर राम द्रवीभूत हो जाते हैं। इस प्रकार राम जल में सीता की परछाईं तो देख रहे हैं किन्तु सीता को नहीं। अचानक स्वच्छ जल में पड़ रही परछाईं भी अमल हो गई। इस पर राम मोहित हो जाते हैं। इस स्थिति को देखकर सीता बड़ी दुःखी होती है और कह उठती है—‘हा धिक्! मोह गत प्रार्यपुत्र। इस दृश्य को देखकर हमारे हृदय में करुण रस का तीव्र संचार होने लगता है। तीसरे तथा चौथे अङ्क में राम और सीता के संवादों द्वारा भी ऐसी मार्मिक व्यथा उभर उठती है कि राम और सीता के साथ साथ दर्शक गण भी करुण रस में बह जाते हैं।

पाचवें अङ्क¹¹ में विदूषक सीता देवी की दुःखना चिन्तन करके, वनाग्नि द्वारा प्रोस की बूँद की भाँति सर्वथा सूखता हुआ कहता है कि मैं मरा जा रहा हूँ, मुझे बचा लो। और इस प्रकार वह रो उठता है। विदूषक की इस स्थिति को देखकर भगवान राम का हृदय शोकग्रस्त हो जाता है और सहसा कह उठते हैं—‘यदि त्वं स्मरणं—योग्यो सीतामवगच्छसि कस्माद्दह तत्परित्यक्त-

9 कुन्दमाला ३।१३

10 वही चतुर्थाङ्क

11 वही, पंचमीऽङ्क

प्रवृत्तस्त्वया न प्रतिषिद्ध ? राम की इस उक्ति से प्रगाढ़ प्रेम चूँ निकलता है और श्रोता विह्वल हो उठता है ।

इसी अङ्क में कुश-लव के दर्शन से भगवान् राम की भाँवों से भाँसू उमड़ पड़े और कह उठे—

न चैतदभिजानामि नाऽऽकृतमपि किञ्चन ॥¹²

तथाऽप्यापात-मात्रेण चक्षुर्द्वाप्यता गतम् न

इससे यह स्पष्ट है कि बन्धुभाव स्वयमेव प्रकट हो गया है । भाँसुओं के बह जाने से हृदय की जड़ता शांत हो गई है । यही भाव भवभूति द्वारा कितने मार्मिक शब्दों में व्यक्त किया गया है—

पूरोत्पीडे तदाकस्य परीवाह प्रतिक्रिया ।

शोक शोभे च हृदयं प्रलापरेव धार्यते ॥¹³

राम ज्यो ज्यो उन्हें (लव कुश) देखते हैं त्यों त्यों उनका हृदय, भय, मानन्द, शोक और दया के सम्मिश्रण से नाना प्रकार की दशाओं से व्याकुल हुआ मूच्छित सा हो रहा है ।

एक अन्य स्थान पर जहाँ लव और कुश भगवान् राम के पास क्या सुनाने हेतु जाते हैं, तब कुश लव के यह पूछने पर कि महाराज सकुशल हैं? राम उत्तर देते हैं कि आपके दर्शन मात्र से सकुशल हूँ । साथ ही यह भी कहते हैं कि हम आपके गले पिलने योग्य नहीं हैं ? यह कहकर आलिंगन करते हैं । इससे प्राप्त सुख कहण की छितनी तीव्र अनुभूति कराता है—'हृदयशाही स्पर्श' ।¹⁴ यहाँ यह बात देखने की है कि 'राम ने पुत्र-स्पर्श का सुख अभी तक प्राप्त नहीं किया था, किन्तु कुश लव के आलिंगन द्वारा उन्हें वही सुख प्राप्त हो गया । ऐसा ही मार्मिक स्थान उत्तररामचरितम् (१८, ६) में भवभूति ने प्रस्तुत किया है 'एते ही हृदय ममच्छिदर सपार भावा येनो बीभन्समाना सत्यज्य सर्वाङ्ग कामानरण्ये विश्राभ्यन्ति मनीषिणा ।'

पुन इन दोनों तापस कुमारों को देखकर वात्सल्य कहण उमड़ पड़ता है और असह्य वेदना अनुभव करते हुए कहते हैं—

या यामवस्थामवगाहमानमुत्प्रेक्षते स्व तनय प्रवासी ।

विलोषय ता ता च गत कुमार जातानुकम्पो द्वेषतामुपैति ॥¹⁵

राम द्वारा यह पूछे जाने पर कि आपके पिता का क्या नाम है ? कुश कहता है कि उसका नाम निष्ठुर है । इस बात से यह स्पष्ट सनेत मिलता है

12 कुन्दमाला ५।६,

13 उत्तररामचरितम् ३।१६

14 कुन्दमाला ५।१२

15. वही ५।१३

कि भगवान् राम द्वारा सीता के किए परित्याग के कारण सीता 'निष्ठुर' इस नाम से उन्हें (राम को) पुकारती होगी। राम कह उठते हैं कौशिक ने ठीक समझा, गहरा साँस लेकर झीर झालों में घासू भरते हुए कुश-लव से निष्ठुर सम्बन्धी कुछ कथानक सुनने की जिज्ञासा प्रस्तुत करते हैं।

इन सभी प्रसङ्गों में कष्ट भाव की अनोखी एवं हृदयस्पर्शी अभिव्यञ्जनायें प्राप्त होती हैं।

छठे प्रङ्क में राम के राज्य पर धारुढ़ होने के तुरन्त बाद लोक-निन्दा से प्रेरित हो राम ने लक्ष्मण को सीता को वन में छोड़ भ्रात्रो ऐसा कहा। लक्ष्मण भी भ्रात्रुओं से सने मुह वाली घनाय, शोक विह्वल तथा गर्भ में रघुकुल की पवित्र सन्तान को धारण किए सीता को, निर्जन एवं क्रूर हिंसक जीवों से घावृत महावन में छोड़कर लौट आए। यह कथानक कितना हृदय विदारक और कष्टाजन्म है।

इस प्रङ्क के अन्त में जब सीता अपने पावनत्व एवं सच्चरित्र की मुद्रि के सम्बन्ध में शपथ लेती है तो स्वयं वसुन्धरा 'जिसके समुद्र तगढी है' जानकी शपथ के कारण पाताल से खिचकर, अपने इस स्थावर शरीर को छोड़, योग-बल द्वारा साक्षात् दोख रहे महिमा युक्त दिव्य शरीर को धारण किए, जल से लीलापूर्वक मध्यम लोक में उद्भूत होती है, प्रकट हो समस्त लोगों के सामने यह उद्घोष करती हैं कि—'सीता ने दशरथ पुत्र राम को छोड़कर दूसरे किसी पुरुष का कभी मन से भी ध्यान तक नहीं किया। सीता शुद्धाचारिणी है। कहने पर पुष्पवृष्टि होती है। क्या यह प्रसङ्ग कष्टा जन्म नहीं है? इस घोष को सुनकर प्रत्येक जड चेतन में कष्टाभाव प्रकट हो सीता के प्रति प्रसीम स्नेह व्यक्त करते हैं।

ऊपर किए गए विवेचन से यह स्पष्ट है कि दिङ्नाग का करण रस कही-कही पर तो भवभूति के करण रस को भी पीछे छोड़ गया है। यह कहना सर्वथा उचित ही होगा कि इस नाटक में कष्टा की मदाकिनी अनवरत रूप से निरसूत होती रही और दर्शकों को आनन्द प्रदान करती है।

ऊपर दिए गए प्रसङ्गों द्वारा स्पष्ट है कि कुन्दमाला कष्ट रस से प्रीत-प्रीत नाटक है। इसका कथानक सीधे समस्यालो पर प्रहार करता है। कविवर दिङ्नाग कष्टारस से परिपूर्ण आतावरण रचने में पूर्णतया सफल रहे हैं।

दिङ्नाग में कालिदास की हृदयग्राही व सरलता, भारवि की शब्दार्थ की दुरुहता और भवभूति की वास्तविकता मिलती है। मात्र इस एक नाटक की कष्टाभिव्यक्ति से ही दिङ्नाग का नाम चिर स्मरण रहता।

PATHOS IN THE URUBHANGA

Dr Raj Kubba

The Urubhanga is a very important and significant play of Bhasa, a celebrated Sanskrit dramatist. It is one act play and is a fine piece of tragedy in Sanskrit since the drama ends with the passing away of Duryodhana the great Kuru warrior and the hero of Urubhanga drama. Bhasa has gone against the canon of Sanskrit dramaturgy, because he has introduced death of Duryodhana on the stage.

Duryodhana, after the death of his brothers, is enraged and fights alone with Bhīma in a duel with maces. Bhīma, violating the established conventions of battle, hurls his mace on the thighs of Duryodhana, after getting the signal from Śrīkr̥ṣṇa. Duryodhana falls down immediately on the ground with flowing blood and is not able to stand up on his legs to fight against Bhīma and ultimately dies. This is indeed a great tragedy that Duryodhana is killed by Bhīma in the battle field by the treachery and that too at the instance of Śrīkr̥ṣṇa.

Heart touching indeed is the scene, when Duryodhana with his smashed thighs sits on the ground and describes his pitiable and miserable condition in a very pathetic tone.

Bhīma violating the rules of fighting has wounded and smashed my thighs with blows from his mace. Now, I carry my half dead body dragging it on the earth with my hands"¹

1 भीमेन भित्वा समयव्यवस्था,
गदाभिघातभ्रतजर्जराह ।

भूमौ भुजाम्या परिकृष्यमाण
स्व देहमर्धोपरत वहामि ॥

Extraordinarily pathetic is the scene, when the blind king Dhritarashtra, the father of Duryodhana, Queen Gandhari, the mother of Duryodhana, Malavi and Pauravi, the queens of Duryodhana, Durjaya the son of Duryodhana rush to the scene of battlefield after hearing the news of breaking of thighs of Duryodhana and breakdown with grief to see him on the verge of death

‘Blind Dhritarashtra feels himself blinder after knowing that his son is cunningly struck down in the battle² Entering in the battle field, Dhritarashtra unable to control his sorrow laments—

‘oh my son, where are you’³

‘oh my son Duryodhana, the Lord of eighteen army divisions, where are you’⁴

O eldest of hundred sons answer me’⁵

“Come my son greet me’⁶

Listening to his father, Duryodhana tries to go to his feet but is unable to do so as he falls down again on the earth At this juncture Duryodhana, heart aches with unbearable pain and in utter desperation he utters sadly

“This is the second blow given to me by Bhīma because he has deprived me of the homage to my father’s feet along with my thighs’⁷

- 2 वञ्चना निहत श्रुत्वा सुतमद्याहवे मम ।
मुखमन्तगतास्त्राक्षमन्धमन्धतर कृतम ॥

Urubhanga, 1 37

- 3 धृतराष्ट्र — पुत्र क्वासि ।

- 4 धृतराष्ट्र — पुत्र दुर्योधन ! अष्टादशाक्षीहिलीमहाराज ! क्वासि ।

- 5 धृतराष्ट्र — एहि पुत्रशतज्येष्ठ ? देहि मे प्रतिवचनम् ।

- 6 धृतराष्ट्र — एहि पुत्र ! अभिवादनस्व माम् ।

Urubhanga, Act I

- 7 दुर्योधन — हा धिक् ! अयं मे द्वितीय प्रहार । कष्टं भो !

हृतं मे भीमसेनेन गदापातकचग्रहे ।

सममूर्खद्वयेनाद्यं गुरो पादाभिवन्दनम् ॥

Urubhanga, 1 41

It is really pathetic that Duryodhana is not able to fulfil his last desire of touching the feet of his father due to his broken thighs Dhrtarastra is unable to control himself and falls down suddenly on the earth Duryodhana is extremely pained to see his old father's critical condition and requests him to favour him by controlling his sorrows⁸ But Dhrtarastra expresses his inability to control his sorrows because the grief for his son is so deep and intense which has overwhelmed his fortitude also⁹

Now Duryodhana turns to his mother Before dying, full of devotion for his mother Gandhari he wants to express his last desire to her He tells her—'O my mother I pray if I have done any righteous deed then you and none else be my mother in the next birth too'¹⁰

Lying on the battle ground when Duryodhana sees his weeping queens his grief is intensified his heart sinks his mind distressed and he is totally shaken In utter dejection he says—"O my queens are crying I Previously I did not feel the pain caused by the blows of the club but now I am very much grieved and shocked to see the ladies of my harem, stepping into the battlefield with unveiled dresses"¹¹

But still the dying brave, hero of the Urubhanga consoles his wife Malvi by saying—O my queen why do you cry, your husband did not turn away his face when he was

8 दुर्योधन — भोस्तात । शोकनिग्रहेण क्रियता ममानुग्रह ।

9 धृतराष्ट्र —

वृद्धस्य मे जीवितनि स्पृहस्य निःसंगसमीलितलोचनस्य ।

धृतिं निगृह्यात्मनि सप्रवृत्तस्तीव्रस्समाक्रामति पुत्रशोक ॥

Urubhanga 1 48

10 Ura 1 50

11 दुर्योधन —

भो । कष्टम । यन्ममापि त्वियो रुदन्ति ।

पूर्वं न जानामि गदाभिघात

रुजामिदानी तु समर्थयामि ।

यन्मे प्रकाशीकृतमूधजानि

रणं प्रविष्टान्धवरोधनानि ॥

Urubhanga, 1 38

struck down in the fight ' 12

It is really pathetic to see the dying Duryodhana requesting his parents and queens to face the situation boldly and let him die peacefully. He tells them splendidly that he is dying gracefully and in a heroic manner. He is the proud son of his parents and brave husband of his wives.

Duryodhana turns his face now to his son Durjaya and gives some advice before dying. He says—

‘Serve the Pandavas as you would serve me. Obey the commands of the revered Kunti, honour Draupadi as you would honour your mother.

Again Duryodhana instructs his son—

Having touched Yudhishthira's right arm clad in silk offer me libations of water along with the sons of Pandu when I am dead.”

Thus one is extremely touched to see the greatness of the character of Duryodhana who is instructing his son to respect the Pandavas rather than taking the revenge of his death.

The height of tragedy is seen when dying Duryodhana is unable to control his love for his child Durjaya. His hidden emotions gush forth and he laments—अहो ! अस्यामवस्थायामपि पुत्रस्नेहो हृदयं दहति । The heart breaks with grief when the innocent Durjaya insists on sitting in the lap of his father (अहमपि खलु ते अङ्ग उपविशामि) and Duryodhana is not able to fulfil the last desire of his son due to his broken thighs. The innocent child inquires from his father by saying—अङ्ग उपवेश्य किंनिमित्तं त्वं वारयसि and Duryodhana replies in a very pathetic way.

Duryodhana consoling his parents, queens and child dies ultimately on the battle ground and thus the Urubhanga drama ends with the tragic death of its hero.

Though the Urubhanga is a very small drama consisted of only one act, but Bhasa has skillfully depicted a series of pathetic scenes. Not only the end of this drama is tragic in character but the elements of pathos are carried throughout the drama.

12 √ दुर्योधन —

भर्ता ते नपराङ्मुखो युधि हतं किं क्षत्रिये ! रोदधि ॥

Urubhanga 1 51

13 दुर्योधन —

त्यक्त्वा परिचितं पुत्रं ! यत्र तत्र त्वयास्यताम् ।

अद्यप्रभृति नास्तीदं पूर्वभुक्तं तवासनम् ॥ Urubhanga 1 44

कालिदास एवं कर्ण-अभिव्यंजना

डा० पुरषेन्द्र कुमार

संस्कृत साहित्य के मूल में कुछ ऐसे भ्रजल प्रवाही स्रोत हैं जो कि अपने में इस विशाल साहित्य सागर की विभिन्न धाराओं को छिपाए हुए हैं। किसी भी धारा के मूल स्रोत को जानने के लिए हमें उसी उद्गम की ओर जाना होगा। यह कहना असत्य न होगा कि लौकिक साहित्य का जन्म ही कवि की कर्ण पुरार के साथ हुआ। वही 'मा निपाद०' की कर्ण धारा ही धीरे-धीरे साहित्य सागर की ओर बढ़ने लगी। समय-समय पर उसमें आकर मिलने वाली धाराओं ने उसे आगे बढ़ने में सहयोग दिया। इस दिशा में कविकुलपुरुष कालिदास का सहयोग प्रत्यक्ष और महान् था, जिसने साहित्य की 'दृश्य' और 'अभ्य' दोनों ही धाराओं को इस हृदयस्पर्शी कर्ण रस से परिपूर्ण कर उसमें एक भद्भुत प्रवाह ला दिया।

वर्तमान विचार-धारा में कालिदास को प्रेम और शृंगार का ही प्रतिनिधि कवि माना जाता है किन्तु बात वास्तव में ऐसी नहीं है। उस महाकवि की प्रतिभा को एक ही क्षेत्र में सीमित करना उसके साथ अन्याय करना होगा। साहित्य के सभी क्षेत्रों में उनका आचार्यत्व समान ही है। उनका 'कविकुलपुरुष' विशेषण ही इस बात का द्योतक है कि वे शृंगार ही नहीं अपितु सभी रसों के आचार्य हैं। कविस्व की समस्त कलाओं का 'विनास' तो कालिदास में ही आकर उल्लसित होता है।

यह सत्य है कि शृंगार और विशेषकर विप्रलम्भ शृंगार में कालिदास को अद्वितीय सफलता मिली है किन्तु कर्ण की धारा प्रवाहित करने में भी उन्हें बेजोड़ ही कहना पड़ेगा। चाहे उनका कर्ण रस भवभूति के कर्ण की भाँति विक्षिप्तावस्था तक न पहुँचा हो किन्तु उसमें मानव हृदय के कोमलतम भावों को सुकुमार हाथों से छूने की पूर्ण सामता है तथा कालिदास कर्ण के सर्वाङ्गीण रूप को चित्रित करने में प्रशसनीय रूप से सफल रहे हैं। एक और रघुवंश में महाराज 'भ्रज' को अपनी प्रियसी के वियोग में विनाश करते हुए चुनते हैं, तो दूसरी ओर कुमारगम्भव में 'रति' को अपने प्रियतम 'कामदेव' के लिए कुररी के समान कर्ण क्रन्दन करते हुए देखते हैं। इस प्रकार उस

‘रससिद्ध कवीश्वर’ ने स्नेह के दोनों ही आलम्बनों को लेकर कथण की सफल अभिव्यञ्जना की है।

कितना मर्मस्पर्शी है वह दृश्य जब कि भगवान् शंकर के तृतीय नेत्र से उद्भूत अग्नि से दाघपति (भस्मावरोपमदन) को देखकर पतिपाणा रति मूर्च्छित हो जाती है। नव वैषम्य की असह्य वेदना का अनुभव करने के लिये ब्रह्मा के द्वारा जगाई जाने पर जब यह बाना चेतना को प्राप्त करती है तो देखती क्या है कि उसके समक्ष पुरुषाकार भस्म का ढेर पड़ा है। यह देखकर विह्वल होकर विलाप करने लगती है। वह विलाप इतना हृदय विदारक है कि अचेतन प्रकृति भी उसके साथ रोने लगती है। वह कहती है कि वास्तव में स्त्रियों का हृदय कितना कठोर होता है। तथा च—

वचनु मा त्वदधीन जीविता विनिकीर्यं क्षणभिन्नसोद्द ।

नलिनो क्षत सेतु बन्धनो जलसघात इवासि विद्रुत ॥

कुमार० iv/6

अर्थात् जिस प्रकार तीव्र गतियुक्त जल प्रवाह उसमें बहने वाली कमलिनी को कूल पर फेंक कर शीघ्रता से निकल जाता है उसी प्रकार केवल तुम्हारे ही आश्रय पर जीवित रहने वाली मुझ अभागिनी से नाता तोड़कर तुम भी चल दिए। फिर कहती है—‘मैंने तुम्हारी इच्छा के प्रतिकूल कभी कोई कार्य नहीं किया, कभी तुम्हारी कोई बात नहीं टाली, फिर प्रकारण ही मुझे विलसती हुई को दर्शन क्यों नहीं देते।’ इसी प्रकार कितनी ही अतीत की प्रणय घटनाओं का स्मरण करती है जो कि उसकी शोकान्ति को प्रदीप्त करने में घृत का कार्य करती है। फिर उलाहना देती है—

हृदये वससोति मतिप्रिय यदबोचस्तेदेवेमि कौतवम् ।

उपवार पद न चेदिद त्वमनङ्गं कथमक्षता रति ॥

कुमार iv/9

अब तुम्हारे बिना घने अन्धकार से पूर्ण रात्रियों में बिजली की कड़कडाहट से भयभीत हो सठने वाली कामिनियों को उनके प्रियों के घर तक कौन पहुँचाएगा ? अब तुम्हारे अभाव में कामिनियों का मदिरापान, चन्द्रमा का उदय होना तथा कोयल की कून् से गूँजता हुआ ग्राम का बौर सब निष्फल है।

उसका पति-प्रेम ऐसा अगाध और श्रेष्ठ है कि वह कामदेव के बिना साए भर भी जीवित रहना अपने लिए कलक समझती है और उसी के साथ भस्म हो जाने को उद्यत हो जाती है। उस समय कामदेव के सखर वसन्त को वहाँ आया देखकर वह फूट-फूट कर रोने लगती है। अपने प्रिय से रुचि-धित

व्यक्तियों या वस्तुओं को देखकर शोक के वेग का दूने प्रवाह के साथ उमड़ना एक स्वाभाविक ही बात है। वसन्त से कहती है कि मैं प्रवश्य ही अपने पति का अनुगमन करूंगी। क्योंकि—

शशिना सह याति कीमुदी सह मेघेन तडित् प्रतीयते ।

प्रमदा पतिवर्तमया इति प्रतिपन्न हि विचेननै रपि ॥

कु० 1v/33

इस प्रकार रो रोकर अपने प्राणनाथ के सखा वसन्त से चिता बनवाकर उसमें अग्नि लगाने के लिए अनुनय विनय करती है। कहती है कि हम दोनों का साथ ही तर्पण करना और श्राद्ध के लिए नई कोपलों सहित घ्रात्र मञ्जरी प्रवश्य लाना क्योंकि वह उन्हें बहुत प्रिय थी।

इस प्रकार महाकवि ने अद्भुत सफलतापूर्वक नारी हृदय के शोक को पाठकों के समक्ष उडेलकर रख दिया है। सहृदय पाठक स्वयं अनुभव करेंगे कि इस विलाप में कल्पना अत्युक्ति का सहारा नहीं लिया गया है। अपितु मानव हृदय के उद्गारों की सफल अभिव्यक्ति है।

नारी हृदय के शोक सम्बन्धों का जितना स्वाभाविक तथा मनोवैज्ञानिक चित्र यहाँ चित्रित किया गया है उतना शायद ही कहीं और मिल सकेगा। अतिरञ्जना से दूर रखकर कल्याण की नैसर्गिक छ्त्रा की अभिव्यक्ति की गई है। कौन ऐसा हृदयहीन व्यक्ति होगा जो कि फूट फूट कर रोती हुई रति को देखकर इतित न हो उठेगा और उस अभागिनी के दुर्भाग्य पर थोड़ी देर के लिए दो आँसू न बहा देगा? यह है कवि के हृदय की रसानुभूति जो कि कल्याण के क्षेत्र में भी वही ऊँचाई दिखलाती है जो कि शृंगार के क्षेत्र में।

रघुवश के अष्टम सर्ग के अध्ययन से पता चलता है कि महाकवि ने केवल नारी हृदय की वीणा के कोमल तारों को ही नहीं छुपा बल्कि कठोरता के आवरण से ढके हुए पुरुष की हृदय-वीणा के तारों को भी कल्याण स्वर में झनझनाने में समान ही सफलता प्राप्त की है। नारी पुरुष के लिए केवल सम्भोग की वस्तु नहीं बल्कि वह जीवन में सार्थकता लाने वाली प्रेरणा भी है और उसके बिना जीवन किस प्रकार भार मालूम होने लगता है इसी को कालिदास ने 'अज-विलाप' के द्वारा दिखलाने का प्रयत्न किया है। पुरुष अपनी प्रेयसी से केवल बलिदान चाहता ही नहीं वरन् स्वयं भी बलिदान कर सकता है। विधेय में जितनी विकलता नारी को हो सकती है उतने किसी प्रकार भी कम पुरुष को नहीं। इस शाश्वत तथा नैसर्गिक भावना का प्रत्यक्ष चित्र वहाँ पर उपस्थित किया गया है।

महाराज रघु की मृत्यु के उपरान्त उनके पुत्र अज ने राज्य भार सम्भाला

तथा प्रजापालन करने लगे । वे अपनी प्रेयसी इन्दुमती से अत्यधिक स्नेह करते थे । एक दिन वे उसके साथ राज्योद्यान में विहार कर रहे थे कि उसी समय नारद मुनि भगवान् शहर की घांरावना करने के लिए, आकाश मार्ग से गोकर्ण घाट को जा रहे थे । उनकी बीणा के सिरे पर स्वर्गीय पुष्पों से निर्मित एक माला लटक रही थी जो कि हवा के झोंकों से खिचक कर रानी इन्दुमती के बक्षस्थल पर जा गिरी । उसके पड़ते ही रानी प्राणहीन होकर भूमि पर गिर पड़ी और उसके साथ ही महाराज भी मूर्च्छित होकर वहीं गिर पड़े । सेवकों के द्वारा उपचार किए जाने पर राजा को तो चेतना प्रा गई परन्तु रानी को नहीं । तब उस प्रेमी राजा ने अपनी प्रियतमा को गोदी में रख लिया और विलाप करना प्रारम्भ कर दिया । कवि बर्णन करता है—

विललाप स बाष्प गद्गर्बं,

सहजामप्यपहाम धीरताम् ।

अमितप्लमयोऽपि मार्दवं

मज्जते कंच कथा शरीरिणाम् ॥

(उनका स्वाभाविक धैर्य जाता रहा, गला भर घाया, नेत्रों से अखिल अश्रुधारा वह चलो और वे फूट-फूटकर रोने लगे । यह स्वाभाविक ही था । जब तीव्र घांच को पाकर लोहा भी पिघल जाता है तो इस महान् वियोगान्नि से उनका हृदय द्रवित हो उठा । इसमें आश्चर्य कहाँ है । वे रोते हुए कहते जाते हैं—‘हाय ! क्या फूलों से भी किसी की मृत्यु हो सकती है ? यदि ऐसा ही है तो कहना चाहिए कि दुर्भाग्य किसी भी रूप में मृत्यु को ला सकता है । अथवा मालूम होता है कि कोमल वस्तु को नष्ट करने के लिए देव कोमल वस्तु का ही प्रयोग करता है क्योंकि देखा जाता है कि कमलिनी को नष्ट करने के लिए पाला ही पर्याप्त होता है । पुनः तर्क से निराश होकर देव के समक्ष अपनी असमर्थता प्रकट करते हुए कहते हैं

अपिय यदि जीवितापहा हृदये किं पिहिता न हृत्ति नाम् ।

द्विपमप्यमृत स्वविद्वन्वेदमृत वा विद्यमोक्षवरेच्छया ॥

रघु० (8/46)

अतः मुझे तो ऐसा मालूम पड़ता है कि—

अथवा मम नाम्य विप्लवादशनि कल्पित एष वेधया ।

यदनेन तदनं पातित क्षयिता तद्विष्टाञ्जिता लता ॥ रघु० 8/47

फिर इन्दुमती से पूछने लगते हैं—हे प्रिय, तुम तो अपराध हो जाने पर भी कभी मेरा तिरस्कार नहीं करती थी फिर आज क्योंकर एकाएक मुझ से

बोलना तक नहीं चाहती ? क्या तुम मुझे झूठा प्रेमी समझकर मुझसे बिना पूछे ही परलोक को चनी गई ? इत्यादि । इस प्रकार विवेक शून्य होकर उस से प्रश्न करने लगते हैं । अपने प्राणों को धिक्कारने लगते हैं कि वे एक बार जाकर फिर क्यों इन वियोग को देखने के लिए लौट आए ।

कितनी कष्टना भ्राती है उस प्रेमी पर जो कि अभी कुछ क्षण पूर्व अपनी प्रेयसी के साथ भ्रान्तपूर्वक विहार कर रहा था और भ्रान्तक ही उस युग्म में से एक सर्वदा के लिए महामौन धारण कर लेता है । जबकि ससार से विरक्त महर्षि वाल्मीकि का हृदय क्रौञ्च-मिथुन में से एक का वध देखकर शोकाभिभूत हो उठता है और वही 'शोक श्लोकद्व' को प्राप्त कर लेता है उसी प्रकार कालिदास के पाठक का हृदय इस प्रणयी युग्म में से एक के नष्ट हो जाने पर दूसरे के कष्ट-रूदन को सुनकर द्रवीभूत हो जाता है । मानव हृदय विशेष रूप से प्रणय-सम्बेदनशील तो पाया ही जाता है ।

कितना नश्वर है मानव-जीवन ! अभी उसके मुख पर से सम्भोग की थकावट से उत्पन्न पसीने की बूंदें भी नहीं सूखी, और वह चल बसी । (रघु० 8 51) ज्यों-ज्यों प्रतीत की मुख्यमयी घटनाओं तथा अपनी प्रेयसी के गुणों का स्मरण करते हैं त्यों त्यों शोकप्रदीप्त होती जाती है । कहते हैं—'देखो चन्द्रमा मे रात्रि का पुन मिलन हो जाता है, और रात्रि के बीत जाने पर चकवा भी अपनी प्रेयसी चकवी को पा लेता है, अत उन्हीं वियोगजन्य दुःख घोड़े ही समय के लिए होता है । परन्तु तुम तो मुझे सदा के लिए छोड़कर चली जा रही हो, बताओ मैं क्योंकर न विरहाग्नि में जलकर भस्म हो जाऊँ (रघु 9 56) । वास्तव में इन्द्रमती से विमुक्त होते ही उनका धर्म लुप्त हो गया, भ्रान्त जाता रहा, गाना-वजाना दुःखदाई हो गया, ऋतुएँ प्राकर्षणहीन हो गईं, सजाव-शृङ्गार व्यर्थ हो गया और शय्या सूनी हो गई (रघु 8 66) क्यों न हो भला ऐसा ? वह तो उसकी—'गृहिणी सचिव सखी मिय प्रियशिष्या सलिले कलाविधौ' थी ।

राजा भ्रज इतना रोया कि उसे देखकर वृक्ष और लतायें भी अश्रुपात करने लगी । जब उन्होंने नगर में प्रवेश किया तो उनकी दशा इतनी कष्टाजनक हो गई थी कि नगर भर की शिश्याँ फूट-फूट कर रोने लगी । मानो भ्रज का शोक उनकी प्राँखों से बह निकला हो ।

उपर्युक्त वर्णन में कितनी सबल तथा भावपूर्ण भाषा में कवि ने प्रेमी के हृदय के कष्टपूर्ण उद्गारों की व्यञ्जना की है । विलाप स्वाभाविकतापूर्ण है । तथा कही भी उसे बड़ा-बड़ाकर चित्रित करने की चेष्टा नहीं की गई है । रस की पुष्टि के लिए बीच-बीच में उद्दोषन विभाव के रूप में प्रतीत की शृङ्गारिक

घटनाओं का स्मरण कराया गया है। कवीश्वर ने आनन्द के वातावरण के बीच अचानक विपत्ति का पहाड़ गिराकर उसकी अनुभूति को कई गुना तीव्र कर दिया है। कहीं तो महाराज अज कुछ ही क्षण पूर्व उम अलौकिक सौन्दर्य की प्रतिमा इन्दुमती के साथ प्रमद वन में विनास-क्रीडा में मग्न, आनन्द लोक में विचरण कर रहे थे और कहीं एक क्षण बाद ही उनकी हृदयेश्वरी उन्हें विलखता छोड़कर मृत्यु की गोद में सर्वदा के लिए सो जाती है। कैसी हृदय-द्रावक है यह घटना। कौन ऐसा सवेदनशील होगा जिसका हृदय इस घटना का स्मरण कर द्रवित न हो उठेगा। प्रतीक रूप से 'अज्ञ' का शोक और 'रति' का शोक समस्त मानव जाति के प्रेमी हृदयों का बर्द्वन है।

कालिदास ने केवल दो प्रेमियों के त्रियोग-अन्य शोक ही नहीं बल्कि परिस्थितिगत शोक का भी सुन्दर चित्रण किया है। वे कवि-कुल-गुरु ठहरे। इसलिए उन्हें तो अपने उत्तरवर्ती कवि वर्ग के लिए सभी तरह का आदर्श तैयार करना था। इस प्रकार परिस्थितियों से उत्पन्न शोक का दर्शन हमें १४वें सर्ग में सीता-परित्याग के अवसर पर होता है। बेचारी पूर्णगर्भा, पतिप्राणा सीता को लक्ष्मण, राम की आज्ञा से, गया के उस पार हिसक जन्तुओं से पूर्ण जगल में छोड़ आते हैं। कितनी महान् व्यथा हुई होगी उस पतिव्रता को जब उसने लक्ष्मण के मुख से अपने विषय में जमापवाद तथा परित्याग की बात सुनी होगी। कितनी विकलता हुई होगी उस गर्भवती को जिसने अपने आप को, मूढों से उठने के बाद, सुतसान बौह्व वन में अकेली पाया होगा। इसका अनुमान लगाना सहज नहीं। प्रतीत होता है परम कारुणिक महाकवि भी जगज्जननी सीता को अधिक देर तक दोन और असहाय अवस्था में विलसती हुई न देख सक। इसलिए वे यथाशीघ्र उन्हें सान्त्वना देने की व्यग्र हो उठे और करुणासागर महर्षिं वाल्मीकि को बहाँ बुला लाए। फिर भी लक्ष्मण के लोटने और वाल्मीकि के पहुँचने में जितना भी समय लगा उसी में कवि ने व्यञ्जनात्मक भाषा में अपने हृदय की कर्णा को प्रकट कर दिया है। वे कहते हैं यों ही लक्ष्मण उनके सन्देश को प्रहण कर उनकी आँखों से ओझल हुए त्यों ही विपत्ति के भार से व्याकुल सीता जी 'डरी हुई कुररी' के समान फूट-फूट कर रोने लगी (रघु० 14 68) यहाँ पर कुररी के समान कहकर उपमा के भाचार्य ने अधिक वर्णन की आवश्यकता न रखकर सीता की समस्त व्यथा को हृदय-सवेदन बना दिया है। उनके रोने का अनुमान तो इसी से लगाया जा सकता है -

नृश्य मयूरा कुसुमानि वृक्षा दर्मात्रिपात्तान्विजहृहंरिष्य ।

तस्या प्रपन्ने समनु खमावभत्यग्तमासीद्भुवित वनेऽपि ॥

इस सक्षिप्त वर्णन में नेत्रों में अधुंधार भने ही न बहे पर हृदय कर्णा से गद्गद हो उठता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि कालिदास ने केवल विप्र-सम्भ शृङ्गार के रूप में ही नहीं बल्कि स्वतन्त्र रूप से भी कर्ण रस का आस्वादन कराने में प्रशसनीय सफलता की है। कहीं-कहीं विस्तृत वर्णन में न जाकर संकेत मात्र से ही उसे दर्शाने की चेष्टा की है। भगवान् राम के 'महा-प्रयाण' के समय उनके पीछे-पीछे चलने वाली जनता के आंगुष्ठों से समस्त मार्ग गीना करवाकर इसी संकेतात्मक नैली में काम लिया है। (रघु 15 99)

वास्तव में संस्कृत साहित्य का कोई भी ऐसा क्षेत्र नहीं जिसमें कि कालिदास ने अपनी नैसर्गिक प्रतिभा के बल पर किसी भी रस को पुष्टि की चरमावस्था तक न पहुँचा दिया हो। उनकी दृष्टि जिस ओर उठनी है उसी ओर झलकिक रस की धारा बहा डालती है। शकुन्तला के चतुर्थ अङ्क में उनका कर्ण रस इम उच्च भूमि को प्राप्त हो गया है कि वहाँ जड़ और चेतन का भेद ही मिट गया है। इम जड़ और चेतन के अपूर्व मिलन को देखकर ही किसी भावविभोर आनोवक ने निचोड़ रूप में कह दिया—

कालिदासस्य सर्वस्वमभिज्ञान शकुन्तलम् ।

नत्रापि च चतुर्योऽङ्गुस्तत्र इलोक चतुष्टयम् ॥

यह सर्वस्व क्या है यह किसी भी पाठक से छिपा नहीं। स्पष्ट ही आज से शताब्दियों पूर्व के आलोचकों ने उच्च स्वर से महाकवि के 'कर्ण रस के महत्त्व को श्रेष्ठ स्वीकार किया था। शकुन्तला की विदाई का दृश्य निःसन्देह कर्ण रस का चित्र है जैसा कि सम्पूर्ण संस्कृत साहित्य में ढूँढने पर भी न मिलेगा। यही तो इस विश्वविख्यात साधक की आत्मा है। निसर्ग-कन्या शकुन्तला पतिगृह को जाने वाली है। उसके बचपन की स्मृतियों को अपने घुनिकाणों में छिपाने वाला आश्रम, वृद्ध पिता कण्व बालसगिनी सखियाँ, उनके ही हाथों से पानी हुई वनशोःसना अनाथ मृगद्वीपा एव आश्रम के पशुपक्षी जितने भी प्राय तक उसके सम्पर्क में आए वह उन सबसे नाता तोड़ कर जा रही है। जड़ चेतन सबके साथ उसका ऐसा सौहार्द हो गया है कि उसके साथ विदाई का समय आने ही सती अपाकुल हो उठने है। उसका नैसर्गिक स्नेह उन सबसे अनुरागित हो चुका है। कण्व ऋषि के आश्रम का कण-कण दुखी है, यहाँ तक कि सूर्य से विरह-मूर्च्छा की दशा देखिए। वे कहते हैं— प्रायः शकुन्तला चली जाएगी, यह विचार आते ही मेरा हृदय बैठा जा रहा है। पाण्डुओं के रोकने में गला इतना रुँध गया है कि मुख से शब्द भी नहीं निकलते, और इसी चिन्ता से नेत्रों से कुछ दिम्बाई भी नहीं पड़ता। जब मेरे जैसे, बतवासी की पुत्री की विदाई पर

इतनी व्यथा हो रही है तो भला उन बेचारे गृहस्थियों को कितना दुःख होता होगा जब कि वे अपनी पुत्री को पहले पहल बिदा करते होंगे। इसके बाद महर्षि स्वयं ही प्रकृति से शकुन्तला की विदाई के लिए अनुमति माँग रहे हैं। “पातु न प्रथम” हे तरोवनवृक्षो तुम्हारी प्यारी शकुन्तला आज पतिगृह को जा रही है, तुम सब उसे जाने की अनुमति दो। कण्व की इस बाष्पस्त्र कण्ठ की बाणी को सुनकर स्त्रीकृति स्वरूप व्याकुल कोमल कूक उठती है। समस्त माग्न्यम करुणा की छाया से घाञ्छादित हो जाता है।

महर्षि का वातस्त्य स्नेह बार-बार उमड़ रहा है। उसकी कल्याणमय यात्रा के लिये शुभ कामना करते हैं। वनदेविया उसे अलख सीभाग्य का प्राप्तीर्षा देती है और उसके शृंगार के लिये सुन्दर वस्त्राभूषण भेंट करती है। इस प्रकार वियोग की लहरें थोड़े समय में ही समस्त तपोवन को घ्राप्तावित कर लेती है। शकुन्तला की विदाई की सूचना पाते ही हरिणिया मुख में चबाये हुए घास के के कणों को भी उगल देती हैं। मोरो ने नाचना छोड़ दिया है और लतामो के पीले-पीले पत्ते इस प्रकार झड़ रहे हैं मानो उनके भ्रामू गिर रहे हैं। खोड़ी ही दूर आगे बढ़ती है तो उसे अपनी बहन के समान प्यारी वनज्योत्स्ना की याद आ जाती है। और उसे देखते ही शकुन्तला उसे गले लगाकर प्यार करती है। यह एक अद्भुत ही स्नेह बन्धन का दृश्य है। भ्रमाय मृगछोना, जिसे उसने मा की तरह पाला-पोसा था उसे जाते देख आँखों में आँसू डबडबाये चुपचाप उसके पीछे चलने लगता है। कितनी वेदना बरसती है उस मृगछोने की भोपी आँखों से जिसने कि मातृविहीन होने पर भी शकुन्तला के हाथों मा के प्यार की अनुभूति की थी। बालसहचरी अनुसूया और त्रियम्बदा का शोक तो अनुमानगम्य ही है।

इम अंश में अचेतन प्रकृति को भी रुला देने वाली करुणा वास्तव में कल्याण है, वह महाकवि की करुण व्यञ्जना का अवलगत उदाहरण है उत्तर-रामचरित में तो ‘अपि प्रावा रोदित्यपि दलति वज्रस्य हृदयम्’ के द्वारा पत्थरों के रोने का संकेत ही मिलता है किन्तु शकुन्तला में प्रत्यक्ष ही सचराचर जगत शकुन्तला की विदाई पर रोता हुआ दिखाई देता है। श्री उपाध्याय जी के शब्दों में अन्त करुण की कल्याण दशा को व्यक्त करने वाली प्रकृति को यह मूक बाणी सच्चे हृदय के अतिरिक्त किसे सुनाई पड़ती है। प्रकृति में मानव वियोग का यह आन्दोलन बिना किसी मार्मिक कवि के अन्तश्चक्षु के किन नेत्रों से देखा जा सकता है। मनुष्य तथा प्रकृति का यह दर्शनीय वियोग किस रसिक के हृदय तंत्री को निनादित नहीं करता ?” कल्याण की दृष्टि से ‘शकुन्तला प्रत्याख्यान’ का दृश्य भी कम हृदय-द्रावक नहीं।

प्रकृति के निश्चल वातावरण के बीच पली हुई शकुन्तला के प्रति हमारे कितनी सहानुभूति हो जाती है जब कि हम उसको बड़ी-बड़ी भाशाओं पर तुष्टारापात होते हुए देखते हैं। ऐसे समय में कौन ऐसा हृदयहीन होगा जो रो न उठेगा।

उनका 'मेघदूत' भी कव्या के वातावरण से खाली नहीं है। इसमें कालिदास मानव हृदय के सूक्ष्म से सूक्ष्म और कामज से कोमल भावों को स्पन्दित करने में अभूतपूर्व सफलता प्राप्त की है। मेघदूत का प्रथम श्लोक ही हृदय में कव्या का स्रोत प्रवाहित करने लगता है। उस विरही यक्ष के साथ कवि की इतनी सहानुभूति है कि वह उसका परिचय देता है 'कश्चिद्' कह कर। वह वास्तव में कव्या का पात्र है। उसे वियोग की इतनी बेचैनी है कि वह थोड़े दिनों के लिये एक माथ्रम पर टिक ही नहीं सकता। 'रामगिर्याश्रमेपु' कहकर कवि ने यही व्यञ्जित किया है कि उसका मन उसे एक स्थान पर चैन से बैठने ही नहीं देता या और वह माथ्रम-माथ्रम भङ्गता-फिरता था। अग्नि, जल, वायु और धुएँ के मेल से बना हुआ बदल भी जब उसकी मर्मस्पर्शनी वेदना को मुनकर द्रवित हो उठता है और उसके कण्ठ को दूर करने के लिये प्रयत्नशील हो उठता है तो कव्यासागर कालिदास का तो कहना ही क्या। जरा उसकी दयनीय दशा का हाल तो देखिये। वह कहता है—

भामाकाशप्रलहितभुज निदंयासलेषहेतो

लब्ध्यायास्ते कथमपि स्वप्नसवशनेपु।

पश्यन्तीना न खलु बहुशो न स्थली मया देवतामा

मुशतास्थूलासमकिसलयेश्वश्रुलेषा पतन्ति ॥

यह चित्र भवभूति के "अपि प्रावा०" की तुलना पर रखा जा सकता है इसी प्रकार विरह विधुरा यक्षिणी भी तो 'कव्यास्य मूर्तिरथवा शरिरीणी विरहव्यथा' के ही रूप में हमारे सामने आती है। संक्षेप में यही कहना पर्याप्त होगा कि सम्पूर्ण मेघ ही कव्या के मूलाधार पर टिका हुआ है। यही कव्या है जो कि मेघदूत के पाठक के मन को मुग्ध कर डालती है।

कव्या रस की व्यञ्जना में कालिदास उतने ही सफल हुए हैं जितने कि भवभूति। दोनों में जो अन्तर दिखाई देता है वह केवल उनकी शैली का है। कालिदास ने व्यञ्जना प्रणाली में थोड़े से चुने हुए शब्दों में अधिकधिक भावों को व्यञ्जित करने की चेष्टा की है और भवभूति ने विपुल वाग्निस्तार

के साथ वाच्यार्थ-प्रधान शैली को अपनाया है। दोनों में से किसी को छोटा बड़ा नहीं कहा जा सकता। हृदय के कोमल मनोद्वेगों को तरंगित करने में दोनों में से कोई भी किसी से कम नहीं है। कालिदास के करुण रस का भास्वादन करने के लिये नाटकों एवं काव्यों का साङ्गोपाग अध्ययन विशेष सहायक होगा। तत्पश्चात् सहृदय पाठक स्वयं ही निर्णय दे सकेंगे कि वास्तव में कालिदास की करुणा कितनी पवित्र और उच्च भूमि पर स्थित है।

उत्तररामचरित में शोक की अभिव्यञ्जना

—डा० अयोध्या प्रसाद सिंह

संस्कृत साहित्य की समृद्ध परम्परा में जो श्रेष्ठ नाटक हमारे सामने आते हैं, उनमें कई कारणों से उत्तररामचरित हमारा ध्यान आकृष्ट करता है। यदि केवल 'नाटक' होने की ही बात होती तो इस नाट्यकृति के पहले भी कई विशिष्ट नाटकों का प्रणयन हो चुका था, जिनका महत्त्व भवभूति की इस नाट्यकृति से कम नहीं माना जा सकता। किन्तु अपने इस नाटक के रूप में भवभूति का जो कथ्य है, उसकी विशिष्टता अप्रतिम है और वही हमारे आकर्षण का प्रधान कारण है।

आचार्य विद्वनाथ के शब्दों में 'इष्टनाशादिभिश्चेतोर्वैकल्य शोकशब्द-भाक्' अर्थात् अभीष्ट वस्तु के नाश आदि के कारण उत्पन्न चित्र की विकलता ही शोक है। यदि घनञ्जय एवं घनिक के शब्दों में शोक-भाव का विश्लेषण करें तो यह भावचित्त की विक्षेपावस्था से सम्बद्ध होता है। भवभूति का शोक, जिस रूप में हमारे सामने उपस्थित हुआ है, वह जीवन की अतल गह राई में बैठे हुए कवि की ऐसी जीवन-दृष्टि का परिचायक है जो रूपात्मक साहित्य बनकर अभिव्यक्त हुआ है। इस शोक को अभिव्यक्त करने के लिये कवि ने जिस इतिवृत्त का चयन किया है तथा उस इतिवृत्त को जो रूप प्रदान किया है, यहाँ उसका भी महत्त्व हो जाता है। मर्यादा-पुरुषोत्तम राम तथा उनकी रानी सीता उत्तररामचरित के कथानायक हैं। ये दोनों भारतीय संस्कृति के किञ्चित् मूल्यों के जीवन्त प्रतिनिधि माने जाते रहे हैं। किन्तु सीता का राम के द्वारा निर्वासन, भौचित्य की दृष्टि से, एक प्रत्यक्ष चिह्न बन जाता है। और भारतीय साहित्य में जिसका भौचित्य नहीं, साहित्य के आदर्श के लिए उसका कोई स्थान नहीं। प्रजावर्ग में फैली भूठी अफवाह के कारण राम जैसे न्यायप्रिय सम्राट् अपनी निरपराध रानी का त्याग कर दें, यह बात मन में ठीक-ठीक बैठती नहीं। स्वभावतः इस प्रसंग में सम्बद्ध भवभूति के सामने दो प्रधान समस्याएँ हैं—(१) रामकथा के इस अंश को न केवल विद्वत्सनीय बना देना, प्रत्युत उसे भौचित्य भी प्रदान करना और (२) कथा के बारीक तन्तुओं को कुछ इस प्रकार फैला देना जिससे राम एवं सीता के अतुलनीय दाम्पत्य प्रेम से निःसृत शोक हमारे मन को छू सके।

पहली समस्या का समाधान भवभूति ने अपनी कथा के मूल में अनेकत्र परिवर्तन एवं परिवर्धन करके कर दिया है। कथा के आरम्भ में ही राम के गुरुजनो को बारह वर्षों के लिए अप्यशृङ्ग के आश्रम में भेज दिया जाता है। राम अपनी रानी सीता एवं अनुज लक्ष्मण को छोड़कर प्रायः एकाकी हैं और राजधर्म से सम्बद्ध अपने किसी भी निष्पत्ति के लिए वे स्वयं उत्तरदायी हो जाते हैं। इसी अङ्क में चित्रदशना की योजना कथा को भावी कल्याण की अभिव्यञ्जना की दृष्टि से साभिप्राय बना देती है। तृतीय अङ्क में छाया-सीता की कलात्मक योजना तथा चतुर्थ अङ्क में वाल्मीकि के आश्रम में राम के सभी गुरुजनों के साथ राजर्षि जनक का भी प्रवेश कथा को न केवल विद्वत्सनीय बनाता है, प्रत्युत उसे चित्रात्मक बनाकर प्रौचित्य भी प्रदान करता है। इसी प्रकार सप्तम अङ्क में गर्भ नाटक का भी यही महत्त्व हो जाता है। ऐसे तो अपनी इस नाट्य-कृति के सम्पूर्ण शरीर में भवभूति ने अनेकत्र वृत्तात्मक परिष्कार किए हैं और उनसे वाञ्छित प्रभाव की सृष्टि करानी चाही है, किन्तु उक्त सन्दर्भ इस कथा को विनाशपूर्ण प्रभाव प्रदान करते हैं।

इस काल्य की सीमाओं को ध्यान में रखते हुए सँकड़ो वर्षों से लोकमानस पर छाई हुई राम-कथा में ऐसा कोई परिष्कार भी नहीं किया जा सकता था, जिससे सामाजिकों के मन पर कोई भटका लगता। राम एवं सीता के चरित्र की वारिक रेखाओं को उभारने, उन्हें शोक की अभिव्यञ्जना के लिए समर्थ बनाने तथा सामाजिकों के लिए भी उन्हें स्वीकरणीय बना देने से ही वाञ्छित साहित्यिक प्रभाव सम्भव था। भवभूति ने इस दृष्टि से जो परिवर्तन या सस्कार किए हैं वे सार्थक प्रतीत होते हैं। इन परिवर्तनों में भी कुछ ही ऐसे हैं जो सर्वथा नए हैं। कुछ को तो उन्होंने राम कथा के कई ग्रन्थों से ले लिया है। नवीन एवं पुरातन का सम्मिश्रण करके उन्होंने जो कहानी खड़ी की है वह निस्सन्देह नाटकीय मर्यादा से पूर्ण तो है ही, उक्त दृष्टियों से भी सर्वथा सङ्गत उतरी है।

दूसरी समस्या भवभूति के लिए प्रस्तुत न केवल साहित्यिक व कलात्मक समस्या है प्रत्युत सही अर्थों में एक मनोवैज्ञानिक समस्या है। इस कथा का मनोविज्ञान इन्हीं समस्या के समाधान के रूप में प्रस्तुत हुआ है। परम्परा राम को जो महत्त्व देती आई थी, सीता के निर्वासन के सन्दर्भ में वैसा कोई महत्त्व स्वयं सीता के चरित्र को नहीं मिल पाया था। सीता पतिव्रता नारी थी, देवी थी, अतः राम का कोई भी आदेश शिरोधार्य करके चलना उनका परम कर्तव्य था। सीता-चरित्र के इस रूप पर निश्चित रूप से भवभूति ने कुछ भावात्मक विस्फोट किए हैं। सस्कृत साहित्य की परम्परा में कदाचित् वे ऐसे पहले नाटककार हैं जिन्होंने अवतारी राम की प्रधानतः एक मनुष्य के रूप में देखा है और उनकी रानी सीता को एक स्त्री के रूप में। स्त्री और पुरुष के सम्बन्धों

की दृष्टि से इस कथा के परिप्रेक्ष्य में जो उतार एव चढ़ाव दिखाए गए हैं वे ही इस नाटक के गहन शोक की वास्तविक धुरी है। सीता को भी क्षोभ हो सकता है, उन्हें भी राम के विरुद्ध आक्रोश हो सकता है, यह पहली बार हम भवभूति में ही पाते हैं। स्वयं राम भी अपनी निर्वासिता रानी के प्रति समर्पण का जो भाव दिखाते हैं वह भी अपूर्व है। राम एव सीता के पुरातन रूपों में मानवीय पक्ष भरकर तथा उन्हें रङ्गमण की दृष्टि से रसात्मक बनाकर भवभूति ने साहित्य में एक नई परम्परा का आरम्भ किया है। निर्वासन के पूर्व राम एव सीता के मन में जो वियोगात्मक संवेग भरे जाते हैं वे भावी वियोग को न केवल सहा बनाते हैं, नल्कि महनीय भी।

ऐसे तो उत्तररामचरित में रति, उत्साह, वात्सल्य, विस्मय आदि कई दूसरे भाव गुम्फित हुए हैं, किन्तु वे सबके सब शोक के सवलित होने में सहायक होते हैं। आदि में अन्त तक नाटक का मूल भाव शोक ही है। कालिदास तक ने अपने नाटकों में कदाचित् किसी एक भाव पर अपने ध्यान को इतना केन्द्रित नहीं किया है जितना भवभूति ने कर दिखाया है। अभिज्ञान-शाकुन्तल की वस्तु में शृङ्गार अङ्गी रम के रूप में व्यञ्जित अवश्य हुआ है, किन्तु इस रस के इदं गिदं जो दूसरे भाव यत्र-तत्र स्फुरित किए गए हैं उनमें से कई का इस नाटक के रति-भाव के माय कार्य कारण सम्बन्ध स्थापित करने में कठिनाई होती है। ऐसी बात उत्तररामचरित में नहीं पाई जाती। कवि आरम्भ से ही शोक भाव के सर्वधन एव परिपोषण में इतना मचेष्ट दीखता है कि नाट्य-विकास की प्रत्येक प्रक्रिया में और दूसरे प्रत्येक भाव में शोक की ही छाया विद्यमान दिखाई देती है। नाट्यकला की दृष्टि से भवभूति की यह एक बहुत बड़ी सिद्धि मानी जाएगी। चाहे प्रथम अङ्क के सम्भोग या शृङ्गार का प्रसङ्ग हो, पंचम एव षष्ठ अंको के वीर या वात्सल्य का सन्दर्भ हो, सर्वत्र शो ६ का ही सरल विन्ध्य पसरता हुआ दृष्टिगत होता है।

सस्कृत नाटकों, विशेषत उत्तररामचरित के शोक-भाव के वैशिष्ट्य के मूल्यांकन के लिए भारतीय साहित्य में गृहीत इस भाव के स्वरूप को समझ लेना आवश्यक होगा। पाश्चात्य परम्परा के दुःखान्त नाटकों, विशेषत यूनान के एस् चुनस, यूरीपिडिस, सोफोक्लीज प्रभृति प्रसिद्ध नासदीकारों द्वारा सवलित शोक-भाव के साथ भारतीय शोकभाव की तुलना इस दृष्टि से अपरिहार्य लगती है। दुःखान्त नाटकों में भी शोक की प्रभूत व्यञ्जना हुई है। किन्तु वह शोक आदि से अन्त तक शोक ही बना रह जाता है। शोक का जो प्रकृत रूप है उसी की अभिव्यञ्जना करना पाश्चात्य नासदीकारों का प्रमुख लक्ष्य रहा है। इधर भवभूति आदि ने जिस शोक की व्यञ्जना कराई है वह जीवन की एक प्रक्रिया मात्र है, अवस्था विशेष है। यहाँ शोक स्वयं

अपने मे लक्ष्य बनकर नहीं उभरा है, वह पुरुषार्थ की प्राप्ति का साधन मात्र है, साध्य नहीं। इसीलिए यहाँ जीवन की प्रक्रिया-विशेष का अङ्गभूत होने के कारण शोक स्वयं नाट्य की परिणति के पूर्व ही कही न कही टूट जाता है, बिखर जाता है। अपनी अन्तिम अवस्था में उसका बिखराव किसी ऐसे भाव को जन्म देता है जो आनन्द, मङ्गल एव उपलब्धि का सूचक होता है।

दुःखान्त नाटको का शोक, चूँकि अपने प्रकृत रूप में चित्रित किया जाता है, अतः उसका तथ्य प्रधान होना आवश्यक हो जाता है। इस दृष्टि से दुःखान्त नाटक जीवन के शोकात्मक तथ्यों का प्रभावोत्पादक ढंग से अङ्कन करने हैं। उन पर लोकावर्गी का आग्रह होता है, नाट्यधर्मी का नहीं। इसी-लिए उस शोक की व्याख्या में कल्पना की कम से कम अपेक्षा होती है। इस दृष्टि से यदि भवभूति के शोक का विश्लेषण करें तो वह नाट्यधर्मी का अङ्गभूत होने के कारण कवि के कल्पनात्मक आनन्द से आप्यायित दीखता है। कल्पना की यह उद्धान जहाँ भवभूति के शोक को काव्यात्मक बनाती है, वहाँ दुःखान्त नाटको का तथ्य-प्रधान शोक उसे जीवन की इतिवृत्तात्मकता के साथ जोड़ देता है। भवभूति ने तथा उनकी तरह कालिदास आदि दूसरे कवियों ने भी दूसरे भावों के ही समानान्तर शोक भाव को सम्पुष्ट करने के लिए यदा-कदा प्रकृति तथा उसके विविध चित्रों का प्रभूत प्रयोग किया है। नाटको के शोकात्मक सन्दर्भों में प्रकृति की ऐसी भूमिका नाट्यधर्मी के आग्रह का ही परिणाम है जो शोक को काव्यात्मक बनाकर उसे कथन रस के आह्लाद का व्यञ्जक बना देता है। दुःखान्त नाटको में, शोक के सन्दर्भ में प्रकृति या तो दिखाई ही नहीं पड़ती, या प्राती भी है तो शोक का अनिवार्य प्रतीक बनकर।

धररत्न तथा उनकी परम्परा के समालोचकों ने दुःखान्त नाटको के शोकात्मक भावों जैसे त्रास एव वरुणा का भी एक लक्ष्य निर्धारित किया है। यह लक्ष्य 'कथासिन्धु' या विरेचन सिद्धान्त के नाम से प्रसिद्ध है। इस सिद्धान्त के अनुसार हमारे अन्तर्मन में प्रयुक्त भय एव कारण जैसे विकार दुःखान्त नाटकों को देखकर उत्तेजित होते हैं और कालान्तर में अपने सन्तुलन द्वारा हमारे व्यक्तित्व को सन्तुलित कर देते हैं। संक्षेप में, हम भय आदि मानसिक विकारों का विरेचन हो जाने से अपने को हल्का महसूस करने लगते हैं। सामाजिकों के अन्तर्मन का ऐसा परिष्कार भी दुःखान्त नाटकों का लक्ष्य होता है। भवभूति जैसे नाटककारों का शोक भाव ऐसा कुछ नहीं करता। उसका प्रयोग किसी प्रकार के सन्तुलन के लिए नहीं प्रयुक्त रमात्मक उन्मेष के लिए होता है। यहाँ शोक रस रूप होने के कारण अन्ततः आह्लाद की सृष्टि करता है, किसी दुःख या उत्पीडन का बोध नहीं कराता।

दुःखान्त्र नाटको के शोक 'नियतिकृत नियम' से प्रसूत होते हैं। नियति या भाग्य का उस शोक के सवर्धन में बहुत बड़ा योगदान होता है। एडिपस का सम्पूर्ण शोकात्मक वृत्त नियति के कुटिल सकेतो पर चलता हुआ दृष्टिगत होता है। स्वय एडिपस उस नियति के हाथ का एक खिलौना मात्र है, जहाँ नियति को ऐसी भूमिका प्राप्त नहीं हुई है वहाँ भी सम्बद्ध पात्र की कोई चारित्रिक दुर्बलता शोक को सर्वाधिक करने में सक्रिय दिखाई देती है। मँकवेप जैसे पात्रों में नियति तथा चारित्रिक दुर्बलता दोनों के न्यूनाधिक संयोग उनके चरित्र को शोक-पर्यवसायी बना देते हैं। भवभूति के राम या सीता के जीवन में जिस शोक की अवतारणा हुई है, उसमें न तो नियति का कोई योगदान है और न ही उनकी किसी चारित्रिक दुर्बलता का। यहाँ का शोक अधिक से अधिक परिस्थिति-जन्य माना जा सकता है। यह एक विशिष्ट परिस्थिति ही थी जिसने राम से सीता का निर्वासन करा दिया। अभिज्ञानशाकुन्तल में भी दुर्वास के जिस शाप की अवतारणा हुई है वह वहाँ के शोक के सवर्धन में कोई देवी कारण नहीं माना जा सकता। वह एक परिस्थिति विशेष की उपज है। इसी प्रकार स्वप्नवासवदत्त की वासवदत्ता का शोक यद्यपि स्वयं उसी की सजंता है, तो भी वह उसकी किसी चारित्रिक दुर्बलता से नहीं, बल्कि उसकी शक्ति से पनपता है। भारतीय नाटको में नायक एवं नायिका प्रथम श्रेणी के मनुष्य होते हैं। उनकी चारित्रिक दुर्बलताएँ यदि होती भी हैं तो ऐसी नहीं जो उनके व्यक्तित्व के विकास में बाधक हो। जहाँ तक नियति का प्रश्न है भारतीय कवि उसके विधान का भङ्गक होता है। इसीलिए तो उसकी वाणी 'नियतिकृतनियमरहिता' मानी गई है। पुष्पाथं यहाँ के नाटको के परम लक्ष्य या फलागम के रूप में दिखाई देता है।

भारतीय नाटको, विशेषतया उत्तररामचरित में शोक को जैसी अभिव्यजना हुई उसका एक दूसरा भावात्मक वैशिष्ट्य भी परीक्षणीय है। नाट्यशास्त्र के सुप्रसिद्ध व्याख्याता आचार्य अभिनवगुप्त भारतीय नाटको के परम लक्ष्य रस को ही नाट्य की सज्ञा प्रदान करते हैं—'तेन, रस एव नाट्यम्'। अर्थात् यहाँ राम या सीता जैसे पात्र स्वयं नाट्य नहीं होते, प्रसृत नाट्य के माध्यम होते हैं। इन पात्रों के द्वारा प्रवर्तित रसभाव ही नाट्य होता है। इसका तात्पर्य यह हुआ कि राम एवं सीता के जीवन में जो शोक दृष्टिगत होता है नाटक का मूल आधार वही है, इस शोक भाव के ही पल्लवन में राम एवं सीता की भूमिका होती है। 'नहि रसादत्ते कश्चिदप्यर्थं प्रवर्तते'—इस वाक्य का भी बहुत कुछ यही अर्थ है। शोक-भाव के प्रति समर्पित होने के कारण ही उत्तररामचरित में भौतिक घटनाएँ उतनी संशक्त नहीं दीखती जितनी इस नाटक की शोकाप्नुत भावधारा में। पाश्चात्य दृष्टि से इस नाटक में कार्य-व्यापार का जो अभाव दिखाई देता है उसका मूल कारण भी यही है।

उत्तररामचरित का शोकभाव सम्पूर्णं सस्कृत नाट्य-साहित्य के शोक भाव का प्रतिनिधि माना जा सकता है । शोक की जो तन्मयता एव तरलता इस नाटक में पुरोई गई है वह भारतीय नाट्य की शोक धारा का परिणत रूप है । कुछ इन्हीं कारणों से 'कारण्य भवभूतिरेव तनुते'—सर्वाशतः यथार्थ उक्ति बनकर हमारे मन-प्राणों पर छा जाती है ।

भवभूति का धर्मोपघातज कर्ण

डा० व्रजमोहन चतुर्वेदी

संस्कृत साहित्य के इतिहास में काव्यकृतियों का उनके अगीरस के साथ सादात्म्य स्थापित कर व्यवहार करने की प्रथा रही है। वाल्मीकि रामायण को शोक की अभिव्यक्ति तथा महाभारत को शान्ति का प्रतीक माना गया है। इसी प्रकार कवियों का भी वर्गीकरण रसों एवं भावों को दृष्टि में रखकर किया जा सकता है। कुछ का किया भी जाता रहा है। जैसे—

शुभारे ललितोद्गारे कालिदासत्रयी नु किम् ।

इसी सन्दर्भ में भवभूति का कर्ण रस से स्मरण किया गया है—

कारुण्य भवभूतिरेव तनुते ।

एतत्कृतकारुण्ये किमन्यदा रोदिति पावा ।

पहली उक्ति का आशय है संस्कृत साहित्य की परम्परा में यद्यपि अनेक कवियों ने कर्ण को अङ्गी बनाकर अपनी रचनाएँ प्रस्तुत की हैं पर उसके माहिर कवि तो भवभूति ही हैं। सहृदय सामाजिक के मन में सुप्त कर्ण भाव का उदक जितना भवभूति की रचनाओं से होता है उतना अन्य किसी भी कवि की रचनाओं से नहीं होता। यही इस पद का प्रतीयमानार्थ है। इस उक्ति की पुष्टि में ही मानो दूसरी पक्ति कही गई है। भवभूति के द्वारा की गई कर्ण की उद्भावना इतनी तीव्र है कि उससे मनुष्य क्या पत्थर की शिला भी रोने लगती है। यही शिला उपलक्षण गात्र है अथवा यौणी लक्षणा के द्वारा शिलापद से उनका ग्रहण होता है जो प्रावृत्तन एवं ऐह्यन्तन उभयविध वासनारहित हैं और इस प्रकार शिला पद के ही समान संबंधा जड हैं। घमंदत्त ने भी कहा है—

सवासनाना सभ्याना रसस्यास्वादन मवेत् ।

निर्वासनास्तु रङ्गान्त वाष्कूड्याऽमसन्निभा ॥

भवभूति के द्वारा उनकी कृतियों में किया गया कर्ण का निरूपण इतना प्रखर एवं प्रभावशाली है कि मानव मनोविज्ञान के सामान्य धरातल को छोड़कर रसास्वाद की सामान्य प्रक्रिया की अवहेलना करते हुए वह एक विलक्षण अपवाद का रूप धारण कर लेता है। भवभूति के शब्दों में—

अपि प्रावा रोदिरपि दलति वज्रस्य हृदयम् ।

इसका अभिप्राय "किमन्यदा रोदिति प्रावा" से भी बढकर यह है कि उत्तम व्यक्ति की तरह उत्तम रचना किसी भी प्रकार की साहित्यिक वासना से रहित परम जड व्यक्ति को प्रभावित कर उसके जड-चित्त को द्रवित करती ही है क्योंकि यह कार्य उत्तम कोटि की रचना के लिए बहुत कठिन नहीं है। हृदयहीन में भी सहृदयता का संचार तो सशक्त काव्य को करना ही चाहिये। पर उसके लिए भी जो कठिन है भवभूति की रचना उसे भी सन्पादित करती है यह है दुर्हृदय को भी द्रवित कर देना। यही वज्र के हृदय का दलन है। वज्र का आरोप्य विषय वह है जो वज्र के समान ही तीक्ष्ण है तथा जिसका स्वभाव ही मर्मभेदन है। अतः हृदयहीन की अपेक्षा दुर्हृदय क्रूर) व्यक्ति में सत्त्व का उद्रेक सर्वथा असम्भव है। राम के विलाप के समान भवभूति की रचना ही केवल इतनी सशक्त है कि क्रूर से क्रूर प्राणी भी उसे हृदयगम करता है और जन्मजन्मागतरो के कुटिल सत्कारो के बावजूद भी वह द्रवित हो जाता है। यही है वज्र के हृदय का दलन।

भवभूति के कर्ण को समझने के लिए कर्ण के नाट्यशास्त्रीय पक्ष का ऊहापोह यहा अप्रासंगिक न होगा।

भरत ने कर्ण के तीन प्रकार के होने का निधान किया है—

- १ धर्मोपघातज— धर्मोपघात की अवहेलना या विघात से उत्पन्न कर्ण।
- २ धर्मोपचयोद्भव— धर्मोपघात की हानि से उत्पन्न कर्ण।
३. शोककृत— धर्मोपघात स्वजनवियोगजन्य शोक से उत्पन्न कर्ण।

धर्मोपघातजश्चैव तर्थापचयोद्भवः ।

तथा शोककृतश्चैव कर्णस्त्रिविधः स्मृतः ॥ ६७६

यद्यपि कर्ण रस के विवेचन के आरम्भ में ही शोकस्थायिभावप्रभव कहते हुए उसके शोक नामक स्थायी भाव से उद्भूत होने का निधान किया है तथापि यहा पर कर्ण के तृतीय प्रकार को ही शोककृत कहा है, प्रथम एवं द्वितीय प्रकारो को नहीं। इसका अभिप्राय यह है कि कर्ण के प्रसंग में शोक को सामान्य एवं विशेष दो रूपों में ग्रहण करना चाहिये। सामान्यरूप में शोक कर्ण के तीनों प्रकारो के मूल में स्थित है तथा विशेष रूप से शोक इष्टनाशजन्य ही होता है। अभिनवगुप्त ने स्वजन आदि के नाश से होने वाले शोक को प्राणिमात्रगत होने से साधारण कोटि का माना है तथा धर्मोपघातज को ही उत्तम प्रकृति के व्यक्तियों के शोक का हेतु बताया है।

वेणीसंहार में भस्वत्यामा का शोक जहा इष्टनाशजन्य है वहा मृच्छकटिक में चाण्डाल विभवनाशजन्य शोक से ग्रस्त है। उत्तररामचरित का कर्ण न तो इष्टनाशहेतुक शोकजन्य है न ही विभवनाशहेतुकशोकजन्य।

क्योंकि राम को राज्य की प्राप्ति हो चुकी है तथा सीता का परित्याग उनका अपना निर्णय है। सीता मरी नहीं है। उनके विषय में उनका दृढ़ विश्वास है कि वह जीवित है। इस बात की पुष्टि उनकी अनेक उक्तियों से होती है—

(क) स्पर्शं पुरा परिचितो नियत स एव ।

(ख) तत्किं सीतादेव्याऽभ्युपयनोऽस्मि ।

(ग) अयि चण्डि जानकि, इतस्ततो दृश्यसे नानुकम्पसे । इरपादि ।

राम की कुछ उक्तियाँ ऐसी भी हैं जिनमें सीता को मृत मान लिया गया है। उदाहरणतः शम्भूकवध के लिये पचवटी में पट्टचे राम से वनदेवता वासन्ती जब पूछती है—

किमभवद्विपिने हरिणीदृश कथय नाथ कथ वत मन्यसे ।

राम उत्तर देते हैं—और क्या हुआ होगा, जब चारों ओर से हिल जन्तु उसकी ओर लपके होंगे तो गर्भ के भार से वह भागकर अपने को बचा थोड़े ही पाई होगी और उन जन्तुओं ने लता के समान उसके कोमल अंगों को चबा लिया होगा।

ऋध्याद्भिरडगलतिका नियत विलुप्ता ।

राम को बहुत दुःखी देखकर वासन्ती जब धीरज बघाने लगती है—देव, मतिक्रान्ते धैर्यंभवलम्ब्यताम् । राम कह उठते हैं—देव्या दून्यस्य जगतो द्वादश परिवत्सर ३ ३३। इसी प्रकार इसी प्रसंग में आगे कहते हैं कि सीता का पहला वियोग तो रिपुघातावधि था पर यह तो उसका प्रविलय है जिसकी कोई कालगत सीमा नहीं—निरवधिरय तु प्रविनय । ३ ४४

पर ये सभी उक्तियाँ मात्र औपचारिक हैं। किसी के पूछने पर या दूसरों के समक्ष राम इसके अतिरिक्त और कुछ कह ही नहीं सकते थे। यदि वह कहते कि मेरा मन कहता है कि सीता जीवित है तो अनेक और ऐसे प्रश्न उठ खड़े होते कि राम को उनका उत्तर देना कठिन हो जाता। जैसे वे यदि यह समझते कि सीता जीवित है तो उन्हें अपनी गलती स्वीकार कर सीता का अन्वेषण करने को बाध्य होना पड़ता जो एक बहुत बड़ी विद्वम्बना होती। जो व्यक्ति इतना लोकापवादभीरु है कि विलाप कर अपने मन को हलका नहीं कर पाता वह उसका अन्वेषण करने की बात सोच भी नहीं सकता। और अब तो वह हास्यास्पद भी होता। अतः उन्हें यह मान लेने के सिवा कि वह मर गई, कोई अन्य चारा नहीं। इसीलिए कवि ने इसका संकेत नान्दी पद्य में ही कर दिया है—

मृतमात्मन कलाम् । जिसका अभिप्राय यही है कि आत्मस्वरूप परम उत्तम कोटि के नायक की अभिन्न अग्ररूपा नायिका यद्यपि मरी नहीं है

तथापि इसके मर जाने का प्रयास ही जाती है। 'मृतभिन्ना मृतसदृशा की व्युत्पत्ति से धमृता में प्रयुक्त पर्युदास नञ् का यही अभिप्राय है।

राम ही नहीं उत्तररामचरित का कोई भी पात्र सीता को मृत नहीं मानता। बारह वर्षों तक पराक एव चान्द्रापण व्रतों के करने पर भी जब जनक का शरीर नहीं छूटा और मन कहने लगा कि सीता ता जीवित है तो पुराने मित्र वाल्मीकि से मिलने के बहाने उसका भ्रान्धेपण करने के लिए ही वे वाल्मीकि आश्रम में आ जाते हैं और आश्रम के बाहर वृक्ष के नीचे बंठकर आश्रम में आने जाने वालों को आस फाड़ फाड़ कर पहचानने की कोशिश करते हैं कि मेरी बेटी भी अपने को छिपाकर दीनहीन वेश में इन्हीं में से कोई होगी।

हृदि निरयानुपक्तेन सीताशोकेन तप्यते ।

अन्त प्रमुत्तबहनो जरन्निव वनस्पति ॥ ४२

इसी भावना से राम की मातायें ऋष्यशृंग के आश्रम से वाल्मीकि के आश्रम में ही जाकर रहने का निर्णय लेती हैं। वाल्मीकि आश्रम में सब को देखकर सभी उसे सीता का पुत्र समझ लते हैं और उसमें सीता तथा राम की भावति का साम्य खोजने लगते हैं। स्वयं जनक कह उठते हैं—

वत्सायाश्च रघूद्रहस्य च शिशावस्मिन्नमिव्यज्यते

सवत्तिप्रतिविम्बितेव निखिला सेवाकृति सा क्षुति ।

सा वाणी विनय स एव सहज पुष्यानुभावोऽप्यसौ

हा हा देवि किमुत्पर्यमं मन पारिप्लव पावति ॥ ४२२

सब के मन जो कुछ हुआ सबको भूल कर उड़ने लगते हैं। कौशल्या तो अपने को रोक नहीं पाती। पूछ ही बैठती हैं—

जाद, अस्थि वे मावा, मुमरति वा तादम

और जब सब उत्तर देता है "नहि" तो व्याकुल होकर पूछती हैं—कस्य तुमम् । लव बताता है—मगवत सुगृहीतनामधेयस्य वाल्मीके । कौशल्या चिड़कर कहती हैं—अपि जाद कहिदव्व कहेहि । उनकी दृष्टि से कथयितव्य यही है कि वह कह दे कि मैं सीता का पुत्र हूँ। पर लव को स्वयं पता नहीं है और उन्हें निराश करते हुए कहता है—एतावदेव जानामि ।

धस्तु कहने का तात्पर्य यही है कि उत्तररामचरित में नाटककार ने सीता के मृत होने की बात का नाना प्रकार से निराकरण किया है, उसे पुष्ट नहीं होने दिया है जिससे सामाजिक के मन में सीता की सत्ता सदा बनी रहती है। फिर यहाँ इष्टनाशजन्यशोक एव तज्जन्य करुण की निष्पत्ति किस प्रकार हो सकती है? भवभूति का उद्देश्य भी राम और सीता को पुन मिलाकर कथानक को सुखान्त बनाना है। इसलिये महा शोकजन्य करुण की सम्भावना कथमपि नहीं करनी चाहिये।

राम एक विनक्षर महापुरुष है। वाल्मीकि की रामायण से ही राम की जो प्रतिमा सहृदय सामाजिक के मन में उभर कर आती है वह है—मर्यादा-पुरुषोत्तम की। भास तथा कालिदास ने उस प्रतिमा को निखारा है। पर वह भवभूति में आकर पूर्णता को प्राप्त होती है। भवभूति राम के व्यक्तित्व का चित्र खींचते हुए कहते हैं कि राम उन महान् व्यक्तियों में से हैं जिनका सब कुछ अद्भुत है। यहाँ तक कि जब बुरे दिन आते हैं तो उनके क्रियाकलाप अन्य लोगों की अपेक्षा अत्यन्त ही विलक्षण हो जाते हैं—

ईदृशाना विपारोऽपि जायते परमाद्भुत

यत्रोपकरणीमावमायास्येवविधो जन ॥

राम स्वभाव से ही बड़े गम्भीर हैं। भीतर से चाहे कितने भी क्षुब्ध हो, बाहर उसे प्रकट होने नहीं देते। इसके त्रिए भवभूति ने पुटपाक की उपमा दी है। जिस प्रकार पुटपाक में गदार्थ भीतर ही भीतर खोबता रहता है, राम का करण भाव भी उन्ही प्रकार का है उनकी व्यथा यद्यपि अत्यन्त घनी है पर वह इतनी गूढ कि कोई भी व्यक्ति उसे समझ नहीं पाता—

अनिर्मन्मो गभीरत्वाद्दन्तगुण्डो घनध्वज ।

पुटपाकप्रतीवाशो रामस्य करणो रस ॥

राम की व्यथा क्या है? इसे समझना सरल नहीं। सामान्यतया लोग यही समझते हैं कि राम सीता के वियोग से दुखी हैं। शम्भुकवध के लिए राम के पचवटी आगमन की बात सुनकर अगस्त्य ऋषि की पत्नी लोपामुद्रा चिन्तित हो उठती है 'नारी हृदय स्वजन की पीड़ा से विचलित हो जाता है। वह समझती है कि 'ववूपरित्यागात्प्रभृति' तथाद्विधेष्टजनकष्टविनिपातजन्मना दीर्घशोकसन्तापेन सम्प्रति परिक्षीणो रामभद्र ।

राम सीता का परित्याग कर उनके कष्ट से स्वतः बहुत दुखी हैं। वे उन प्रदेशों को जिनमें सीता के साथ रहे हैं देखकर अपने को सम्भाल नहीं पायेंगे। फिर कुछ अनर्थ न हो जाए, इसके लिए कुछ उपाय करना चाहिए। गंगा भी सरयू के मुख से राम के पचवटी जाने की बात सुनकर इसी प्रकार चिन्तित हो जाती है और उस अवसर पर राम के सजीवन के मौलिक उपाय सीता को ही वहाँ सन्निहित कर देती है।

राम के करण को लोपामुद्रा और गंगा ने ठीक समझा है अतः वे उसके उपचार के लिए सचेष्ट हो जाती हैं। उनका बोध सही है कि राम का करण घर्मोपघातजन्य है। राम एक सजग व्यक्ति है। उन्हें इस बात की आशंका थी कि सीता को लेकर कोई बखेड़ा उठ सकता है। प्रथम अंक में ही चित्रवीथी के विषय में उनके द्वारा यह पूछे जाने पर कि वह कहाँ तक तैयार है जब लक्ष्मण के मुह से निकल जाता है कि सीता की अग्निमुक्ति तक 'यावदायाया हुताशनविद्युद्धि, राम विचलित हो जाते हैं। वह नहीं चाहते कि सीता के

रावण के यहाँ रहने सम्बन्धी कोई बात कहीं छिड़े । इसलिए एकदम बोल पड़ते हैं—

उत्पत्तिपरिपूताया किमस्याः पावनाम्तरं । १ १३

गंगा के बिना को देखते ही राम अपनी माताका व्यक्त करते हैं—

सा स्वमन्त्र स्तुषायामस्यामरुन्धतीथ शिवानुष्पानपरामथ ।

सम्भवत अरुन्धती ने राम के वन से लौटने पर आगे बढ़कर राम की माताओं की हिवक को तोड़ा होगा और स्वयं सीता को अको में भरकर अन्त पुर में प्रवेश किया होगा । पर राम दुर्मुख के मुख से सीताविषयक अपवाद सुनते हैं तो विक्षिप्त हो उठते हैं—अहह भ्रतितीव्रोऽयं पाग्वप्य । उनकी यह उक्ति साक्षी है—

हा हा किम्परगृह्णासद्रूपेण यद्वेदेह्या प्रशमितमहभुर्तृष्णायं ।

एतत्स्युनरपि देवदुर्विपाकादालकं विषमिव सर्वतः प्रसक्तम् ॥ १.४०

राम के समक्ष सीता के अपवाद की सुरसा मुह बाए खड़ी है । उन्हें निर्णय लेना है—क्या करें ? वे जानते हैं कि अपवाद करनेवाले भूठे हैं । फिर उनको दण्ड दें ? उनके साथ कठोरता बरतें ? उन्हें मुह न खोलने के लिए विवश कर दें ? नहीं, वे ऐसा कदापि नहीं कर सकते । उनके सामने समूचे इक्ष्वाकु वंश का इतिहास है जिसमें आम जनता को अपनी सन्तान माना गया है—

प्रजाना विनयाधानाद्रक्षणाद् भरणादपि ।

स पिता पितरस्तेषा केवल जन्महेतव ॥ रघु १

सन्तान की तरह ही प्रजा भी जानबूझकर भूठ नहीं बोलती भ्रत वह दण्ड्य नहीं । वह एक क्षण में ही निर्णय पर पहुँचते हैं—

सतां केनापि कार्येण लोकत्याराधन परम् ॥ ४१

उन्हें याद आया लोकाराधन एव स्वजनाराधन में से उनके पिता ने लोकाराधन को ही चुना । राम को त्यागा चाहे प्राणों को भी त्यागना पडा ।

तत्प्रतीत हि तातेन मा च प्राणाश्च मुञ्चता । १ ४१

राम ने देखा धर्म का उपघात दोनों ओर से है । प्रबोध सन्तान की तरह प्रबोध जनता को दण्डित करना तथा चरित्र की देवता सीता को छोड़ना । वह भी ऐसे समय जब वह सन्तान की प्रक्रिया में है । जहाँ दो धर्म परस्पर टकराते हैं वहाँ यह देखना होता है कि कौन सकीर्ण है तथा कौन व्यापक । इसके पूर्व भरत ने भी तो व्यापक धर्म के प्रतीक राम के साथ हुए अन्याय के विरोध में अपनी मा का तिरस्कार किया ही था । विभीषण ने भी इसी प्रकार सकीर्ण धर्म भाई की अपेक्षा व्यापक धर्म एव मर्यादा के पक्षपाती राम का ही साथ दिया था । राम ने भी यहाँ यही नय अपनाया । पर इससे अन्याय तो हुआ ही—एक धर्म के पालन में दूसरे धर्म का उपघात । राम की वेदना यही है

कि राम का कथण यही घर्मोपघात है। राम देखते हैं कि सीता कहीं से भी ग्रहणीय नहीं है अपितु सब ओर से अन्वहणीय है। वे विलपते हैं—जो पवित्र यज्ञ से उत्पन्न हुई, जिसके जन्म लेने से पृथ्वी की कोख पवित्र हुई, जो मुनि-रूप राजा जनक की पुत्री हुई, बसिष्ठ और प्रह्वन्धती ने जिनके शील का अभि-नन्दन किया तथा पिता को जो प्रिय घो, जो चौदह वर्ष के महारण्यवास में प्रिय मित्र के समान सग रही तथा कभी उफ तक नहीं किया और सबसे बड़ कर यह बात कि जिसका जीवन राममय है उसके साथ अग्याय करना पड रहा है। यह वह समकृते हैं और कहते भी हैं—प्रतिबोभस्तकमां नृशसोऽस्मि सवृत्त —

शंशवात्प्रभृति पोषिता प्रिया सोहृदादपृथगाधयामिमाम् ।

छन्नना परिदवामि मृत्यवे सौमिके गृहसकुन्तिकामिव ॥ १. ४५

वे जानते हैं कि घर्म का विघात होने जा रहा है और ऐसा निर्णय लेकर भी उन्होंने पाप ही किया है—तत्किमस्पृश्य पातकी देवी दूषयामि ?

वे अपने को अपूर्वकर्मबाण्डाल धोपित करते हैं क्योंकि चाण्डाल तो न्यायालय से अपराध सिद्ध होने पर ही ब्यवित का बध करता है जबकि वे यह जानने हुए कि सीता निष्कलुष है उनका परित्यागजन्य बध करने जा रहे हैं। वे सुग्रीव, हनुमान एव विभोपण आदि का स्मरण करते हुए त्रिजटा का भी नाम लेते हैं। त्रिजटा ने अपने घर्म का विघात सीता को बचाने के लिए किया था और राम घर्म का विघात कर उसी सीता को मृत्यु को समर्पित कर रहे हैं। वे समझते हैं कि उन महानुभावों के प्रति यह धोखा है तथा उनका अपमान भी—परिमुषिता स्म परिभूता स्म रामहतकेन ।

राम अपने द्वारा हुए घर्मोपघात अर्थात् घर्म की अवहेलना से पूर्ण परिचित हैं। वे सीता के परित्याग को विश्वासघात मानते हैं। यहाँ उनकी दृष्टि से घर्म का कई स्तरों से विघात हो रहा है—एक तो सीता पत्नी है। पत्नी का त्याग स्वयं एक पाप है, दूसरे वह पत्नी भी प्रिय गृहिणी है, लक्ष्मी है। ऐसी स्थिति में उसका परित्याग और भी घोर पापक है, तीसरे वह इन्हे प्राणों से भी अधिक मानती है और स्वप्न में भी सोच नहीं सकती कि राम उसको छोड़ देंगे। अतः उसका परित्याग विश्वासघात भी है। तथा इन सबसे बढ़कर घर्मोपघात यह है कि वह सन्तान को जन्म देने वाली है। इस अवस्था में तो उस स्त्री का परित्याग भी महापातक है जो अप्रिय हो, दुष्ट हो तथा उसके गार्हस्थ्य जीवन को नरक बना रखे हो। वह कहते हैं—

विलम्भादुरसि निपत्य जातनिद्रा-

मुमुक्षु प्रियगृहिणीं गृहस्य लक्ष्मीम् ।

प्रातश्चरितकठोरपभंगुर्वी

क्षयाद्भ्यो बलिमिव निघृण सिपामि ॥ १. ४६

यहाँ कहा जा सकता है कि राम की ऐसी क्या विवशता थी अथवा दुर्जन लोगो के कहने से वे इतना भावुक क्यों हो उठे और ऐसा निर्णय क्यों लिया जिससे धर्म का इतना बड़ा विधात हो, जबकि सीता की अग्निपरीक्षा भी हो चुकी थी। हमारी इन भावनाओं को दुर्मुख उनके समझ प्रस्तुत करता है—
हा कथमग्निपरिशुद्धाया गर्भस्थितपवित्रसन्तानाया देव्या दुर्जनवचनादिदं व्यव-
सितं देवेन ।

हम सबको दुर्मुख की यह उक्ति बहुत ही अच्छी लगती है। मन होता है कि कहें कि वह तो दुर्मुख नहीं सुमुख है। पर राम तो राम ही हैं, सर्व-सामान्य से बिलक्षण। एकदम चौंक उठते हैं—शान्त पापम्, शान्त पापम्। कथं दुर्जना नाम पीरजानपदा ।

ध्रुप रहो, खबरदार जो कभी भ्राम जनता को दुर्जन कहा। ये उन्ही लोगो की मन्त्रान हैं जिन्होंने इक्ष्वाकुवंश के राजाओं के कार्यों का शतमुख से अभिनन्दन किया है। ये कृतघ्न नहीं हो सकते। जब सीता ने अग्नि में प्रवेश लिया था ता क्या ये बहा ये ? फिर इतनी दूर सम्पन्न हुई ऐसी घटना पर वे विश्वास कैसे करें जो उनके जीवन में कभी घटित नहीं हुई, अतः उनका दोष नहीं, यह तो अपना दुर्भाग्य है।

इक्ष्वाकुवंशोऽभिमतं प्रजानां जातं हि देवाद्भवनीयवोजम् ।

यच्चवाद्भुतं कर्म विशुद्धिकाले प्रत्येतु कस्तद्दह्यतिदूरघृत्तम् ॥ १४४.

इस प्रकार उनके समझ जो समस्या उपस्थित है वह है उभयविध धर्मोपधात की। धर्म का विधात दोनों तरह है। राम उत्तम प्रकृति के व्यक्ति हैं। स्वजन के प्रति अन्याय एवं अशोध प्रजा का मुह बन्द करने के लिए पीडन। दोनों में से एक होना है। वे जनता को प्रवृत्ति के अच्छे पारखी हैं। शासक किसी बात पर यदि जनता को दवाता है, उसके साथ कड़ाई करता है जो जनसामान्य उसी को लेकर बहुत बड़ा व्यवहार खड़ा कर देते हैं जिसको सम्भाला नहीं जा सकता। एक मुख को रोकने पर बात शतमुख से प्रकट होती है।

राम ने सीता के परित्याग का निर्णय लिया जिससे वे धर्म का उल्लंघन ही मानते हैं। सीता के प्रति, जो उनका कर्नव्य था उसका पालन वे नहीं कर रहे हैं अपितु उसके विपरीत व्यवहार किया है। अतएव वे बहुत दुःखी हैं। राम का करुण यही है।

तृतीय अंक में वनदेवता वासन्ती भरी बँठी है और पूछ ही बँठती है—
तत्किमिदमकार्यमनुष्ठितं देवेन ?

राम सुनते हैं—चोकी न मूष्यतीति ।

वासन्ती बोल पडती है—कस्य हेतो ? क्यों ?

राम का ममरूपशी विदु यही है। वे मन्द पड जाते हैं। वे नहीं चाहते हैं कि उनकी सन्तानरूपी प्रजा को कोई कुछ कहे। वे बात को सम्भाल लेते हैं—स एव जानाति विमपि।

वासन्ती मे कहे बिना रहा नहीं जाता तो आपने अच्छे कहे जाने के लिए यह कुहुर्य किया है। आपको व्यक्ति से यश अधिक प्रिय है, पर क्या ऐसी घबस्था मे पत्नी का परित्याग करना कर्त्तव्य-च्युत होता नहीं है और यह भी क्या अपयश नहीं ?

अपि कठोर यश किल ते प्रियम

किमयशो ननु घोरमत परम । ३ २७

वासन्ती कहती है—आपका व्यक्तित्व दुहरा है। आप बाहर से कुछ और भीतर से कुछ और हैं। पर यह कितना बड़ा विश्वासघात है कि जिसे आप कहते थे—तुम मेरे प्राण हो तुम मेरा दूसरा हृदय हो चाँदनी के समान नयनों को सुखदायिनी हो, तुम मेरे अगों के लिए अमृत जैसी हो। उसी के साथ ऐसा धुरा किया कि हम उमका उन्दारण रत्न भी धुरा ममभने हैं—

स्यु जीवित त्वमसि मे हृदय द्वितीय

स्व कौमुदी नयनयोरमृत स्वमटमे।

इत्यादिमि प्रियशर्त्तरनृकथ्य मुग्धा

तामेव शांतमथवा विमिहोत्तरेण ॥

राम तिलमिला उठते हैं कुछ कह नहीं पाते है और मूर्च्छित हो जाते है। इस प्रकार हम देखते है कि सीता के प्रति किए गए स्वयं के अन्याय से राम विकट रूप से व्यथित हैं। भवभूति ने उगी की उद्भावना की है और उसम पूरा रूप से सफन हुए हैं। राम की विवशताएं कई प्रकार की हैं। भवभूति ने उनका निरूपण उत्तररामचरित मे भलीभाति किया है—

१ प्रलाप अर्थात् रो लेने से व्यक्ति का दोक कम हो जाता है, हलका हो जाता है। शोके शोभे च हृदय प्रजापरेव धायते'। पर राम को वह भी सुलभ नहीं। क्योंकि सीता का परित्याग उन्होंने स्वयं किया है और वे रोते हैं या प्रलाप करते हैं तो यह बात अपने आप मे एक विडम्बना बन जाती है—

स्वयं कृत्वा त्याग विलपनविनोदोऽप्यसुलभ । ३ ३०

२ सीता के अग्रहरण के समय भी सीता का वियोग हुआ था। पर उस समय सीता का पता लगाने पता लगने पर रावण जैसे दुर्धन्त शत्रु से युद्ध की तैयारी करने एव युद्ध मे व्यस्त होने से दुःख का पता नहीं चला। तथा इस आशा मे भी वह बहुत कण्टप्रद नहीं रहा कि शत्रु का धध हुमा नहीं कि सीता मिली। पर यह वियोग तो ऐसा है कि इसमे कुछ किया ही नहीं जा सकता तथा इसके समाप्त होने की कोई भवधि भी नहीं। अत मन भीतर

ही भीतर निरतिशय व्याकुल हो जाता है। उससे दुःखानुभूति शतगुणित हो जाती है।

कथं तूष्णीं राह्यो निरर्थाधिरय तु प्रवितयः । ३. ४४.

३. राम किसी के सामने जा नहीं सकते। लोग सीता के सद्गुणों एव राम के प्रति उनके प्रेम भाव से इतने प्रभावित हैं कि राम के व्यक्तित्व के विषय में उन्हें पहले सन्देह होता है। अनन्तर जब वस्तुस्थिति को समझते हैं तो वे भी दुःखी हो जाते हैं। इससे राम का दुःख भी बढ़ता ही है—

दुःखार्थैव मुहुर्दामिदानो रामदर्शनम् ।

४ राम सीता के परित्यागजन्य परिस्थितियों एव अपनी मनोदशा को सहन नहीं कर पा रहे हैं पर उनकी विचाराता यह है कि उनके प्राण निकल क्यों नहीं जाने ? ऐसा लगता है कि बज्र की कील से प्राणों को हृदय में जड़ दिया गया है। वे सोचते हैं क्या राम को दुःख भोगने के लिये ही जीवन मिला है—

दुःखसवेदनायैव रामे चैतन्यमाहितम् ।

मर्मोपघातिभि प्राणैर्वज्रकीलायित हृदि ॥ १. ४७

५ राम को यह बर्दास्त नहीं कि लोग सीता के प्रति अपवित्र बातें करें। जिस सीता ने राजा जैसे दुर्दान्त से अपने चरित्र की रक्षा सर्वपूर्वक की तथा जिसके कारण आतनायियों का नाश हुआ और लोगों को राहत मिली, वे ही लोग सीता के विषय में शिथिल अभिव्यक्ति करें यह बात राम के हृदय पर चोट करती है—

त्वया जगन्ति पुण्यानि त्वय्यपुण्या जनोक्तयः ।

नायवन्तस्त्वया लोकास्त्वमनाया विपत्स्यसे ॥ १. ४३.

इस प्रकार हम देखते हैं कि भवभूति ने अपनी अद्भुत कृति उत्तर-रामचरित नाटक में जिस करुण का चित्रण किया है वह राम की ही करुण-भाव की अभिव्यक्ति है जो पत्नी एव सन्तान के प्रति अपने कर्तव्य का पालन न करने से होने वाले अधर्म अर्थात् धर्म के उल्लंघन से उत्पन्न हुआ था। राम ने कर्मा भी सीता के परित्याग को धर्म या उचित नहीं माना। उनकी दृष्टि में दृग बात को लेकर लोगों का भुह बग्द करना, उन्हें दण्डित करना या कदाई से अनुशासित करने रूप अधर्म से घट्ट धर्म छोट्टा था। उन्होंने दो अधर्मों से जिसे छोटा समझा उसे ही अपनाया पर उसकी वेदना भी उनमें कम नहीं है।

भवभूति की करुण अभिव्यञ्जना का नाट्य विश्लेषण

डॉ० सूर्यकान्त बाली

संस्कृत साहित्य के पारम्परिक समालोचन के साथ जुड़े हुए कुछ विचित्र तथ्यों के साथ एक यह विचित्र विद्वम्बना भी जुड़ी हुई है कि भवभूति की छवि कहण के महान् अभिव्यञ्जक नाटककार के रूप में उभर कर सामने आ गई है कि 'काश्य भवभूतिरेव तनुते' इस प्रसिद्ध वाक्य को नाटककार भवभूति के प्रशसक एक समालोचक-वाक्य कहना चाहेंगे, पर भवभूति के दो नाटको—मालतीमाधव और उत्तररामचरित के अनासक्त नाट्य विश्लेषण के बाद किसी समालोचक को यह एक प्रशसक-वाक्य ही अधिक प्रतीत होगा। उसी प्रशंसा परम्परा में "भवभूते सम्बन्धाद् भूधर व भूरे भारती भाति, एतत् संस्कृत कारुण्ये किमन्यथा रोदिनि पावा" इस प्रकार के वाक्य भी जोड़े जा सकते हैं। भवभूति का अर्थ ही एक वाक्य "एको रस कहण एव" इस प्रशंसा-परम्परा को मानो अन्त साध्य प्रदान करता है।

भवभूति के तीन नाटक इस समय उपलब्ध हैं—महावीर चरित, मालती-माधव और उत्तररामचरित। उनमें से महावीर चरित का उपजीव्य राम की महावीरता दिखाना और बालिवध जैसे प्रसंगों में उनकी निर्बोधिता सिद्ध करना है उसमें कहण प्रसंग अत्यन्त विरल हैं—केवल दो तीन प्रसंगों में ही राम का सीता वियोग जग्य दुःख रूपायित किया गया है। कहण प्रसंगों की अधिकता में मालतीमाधव का स्थान महावीर-चरित से कहीं श्रेष्ठ है। इस दृष्टि से उत्तररामचरित का स्थान सबसे मूर्धन्य है क्योंकि इस नाटक में कहण प्रसंग बहुत ही अधिक हैं। भवभूति की करुण अभिव्यञ्जना के नाट्यविश्लेषण में मालतीमाधव और उत्तररामचरित ही सशक्त उपादान बन पाते हैं, हालाँकि इस विषय पर निष्कर्ष निकालते समय महावीरचरित के : विरल कहण-प्रसंग भी हमारी प्रामाणिक सहायता करते हैं।

मालतीमाधव की कथा की दिशा इस प्रकार है कामन्दकी एव अवलोकिता मालती एव माधव के विवाह की योजना बनाती है।

प्रयासपूर्वक माधव एव मालती को इस प्रकार एक दूसरे से परिचित कराया जाता है कि दोनों एक दूसरे पर अनुरक्त हो जाते हैं। प्रत्यक्ष परिचित होने के कारण दोनों विमुक्त प्रेमियों की स्थिति में है। प्रत्यक्ष परिचय होने और एक को दूसरे के प्रतिशप अनुराग का विनिश्चय हो जाने पर जब कामन्दकी मालती को माधव के साथ गन्धर्वविवाह की प्रेरणा देती है तो मालती हिबकिचाती है क्योंकि बिना पिता की पूर्वानुमति के वह विवाह करने का साहस नहीं जुटा पाती। इसी बीच मालती के पिता उसका वाग्दान कही अन्यत्र कर देते हैं जिससे मालती एव विशेषतः माधव के विरहप्रसंगों के वर्णन का योग्य अवसर नाटककार को मिल जाता है, जिसका पूरा लाभ भी उसने उठाया है। पर मालती के पिता को जब कुछ प्रतिमानसी चेतना से मालती के हृदय की बात मालूम पड़ती है तो वे अपनी पुत्री का विवाह माधव के साथ करने के लिए तैयार हो जाते हैं। नाटक का कथानक बहुत ही दुःखद है जिसको समेटने में भवभूति को पूरे दम वड़े बड़े श्रमों की कल्पना करनी पड़ी।

कथानक की दृष्टि से सीधा और सरल नाटक उत्तररामचरित है जिसमें राम के राज्याभिषेक के बाद की लोकपरिचित घटनाओं को कवि ने अपना कल्प बनाया—इस वैशिष्ट्य के साथ कि राम का सीता वियोग-जन्य दुःख बहुत गहराई से चित्रित किया गया है तथा उनके पुनर्मिलन की व्यवस्था भी अन्त में गर्भाङ्क सदृश नाट्यविधान की सहायता से कर दी है।

मालतीमाधव और उत्तररामचरित दोनों ही नाटकों में भवभूति ने करुण प्रसंगों का बहुत अधिक चित्रण किया है। उत्तररामचरित में ऐसे प्रसंग अधिकतर हैं। मालतीमाधव के दूसरे अंक में ही नायक माधव मालती के प्रति प्रेमजन्य चिन्ता से प्रभावित दिखाया गया है। नाटक के तीसरे अंक में मालती की माधव विरह जन्य करुणदशा का चित्रण मिलता है। पर ये प्रसंग प्रारम्भिक स्वरूप वाले ही हैं। तीसरे अंक में (मित्र मकरन्द और) माधव का मूर्च्छित स्थिति में प्रवेश करवाना नाटककार के विरह चित्रण की तीव्रता के प्रारम्भ का चोतक है। इसी अंक में माधव की यह भी बात हो जाता है कि उसकी प्रिया मालती के पिता ने मालती का वाग्दान कहीं अन्यत्र कर दिया है। पाँचवें अंक में मालती अचोरियों के शृणों में जमकर उनकी बलि का पात्र बन ही जाती सी है कि माधव वहाँ प्रवेश कर अपने शीर्ष से उसे बचाता है। छठे अंक में मालती की विरह-जन्य करुणदशा का चित्रण है जबकि बीच के अंकों में अग्रगण्य प्रसंगों के बाद नवम अंक में माधव की विरहजन्य कारुणिकता का अतिगम्य चित्रण भवभूति ने किया है।

उत्तररामचरित में मालतीमाधव की अपेक्षा मात्रा में अधिक और अधिक परिपक्व करुण चित्रण मिलता है। राम और सीता के भावी विरह का सूत्रपात नाटक की प्रस्तावना में ही हो जाता है जिसकी अनुपृति स्वरूप नाटक के प्रथम अंक का अन्त मीना-निष्कासन के राम-प्रादेश के माप होता है। सीता-निष्कासन और सीता-वियोग की प्रतिक्रिया में राम के हृदय की दुरवस्था के कारुणिक चित्रण की चरम सीमा के दर्शन हमें नाटक के तृतीय अंक में होते हैं जब राम पत्नवटी और दण्डकारण्य पहुँच कर सीता के साथ विताए गए मधुर दिनों सीता निष्कासन के वारे में अपनी विवश असहायता और सीता के सम्भावित मरण की घोर वेदना में उबलते हुए से होकर प्रायः मञ्जाशून्य हो जाते हैं और द्वाया सीता के अदृश्य कर स्पर्श की रोमाचक अनुभूति से मानो पागल से होकर पुनः पुनः विनाप करते हैं। इसी प्रकार की तीव्र कारुणिकता की लघु पुनरावृत्ति अन्तिम (सप्तम) अंक में होती है जहाँ सीता दुःखातिरेक में पृथ्वीविवर में प्रवेश की कामना करती है और (गर्भांक में ही) सीता के पृथ्वी प्रवेश के समय राम की मूर्च्छा का चित्रण किया गया है।

एक कवि के रूप में भवभूति की माननीमाधव और उत्तररामचरित में प्रकटित करुण अभिव्यञ्जना बेजोड़ है। जब यहाँ करुण की बात की जा रही है तो हम उसे करुणरस अथवा त्रासदी से समायुक्त करके बात नहीं कर रहे हैं। यहाँ करुण परिस्थितियों के आवेगपूर्ण काव्यात्मक चित्रण से ही हमारा तात्पर्य है। एक कवि के रूप में भवभूति जब करुण चित्रण के लिए तत्पर होने हैं तो वे मानो अपनी सारी काव्यशक्ति का निचोड़ उसमें प्रदर्शित कर देते हैं। मूर्च्छा, निराशा, प्रिया के विरह में उमो के गीत गाना चन्द्रमा की गर्मी का बखान, सर्दियों के दिनों की दीर्घता, अनिद्रा, मर जाने की इच्छा—ये सभी विचित्र विपरीत बातें जहाँ अन्य कवि करते हैं, भवभूति भी बँसा करते ही हैं। पर इन सभी परम्परित विषयों के अतिरिक्त कवि की इन दो नाटकों में समुपलब्ध करुण चित्रण की तीन प्रमुख विशेषताएँ हमारे सामने आती हैं जिनका अन्य कवियों में प्रायः अभाव ही देखने में आता है।

(१) भवभूति के करुण काव्य की पहली महती विशेषता यह है कि वे अपने पात्रों की अन्तर्मन की व्यथा का प्रभाव उसके शरीर, इन्द्रियों पर पड़ता हुआ सफलतापूर्वक दिखाते हैं। दुःख की ऐन्द्रिय अनुभूति के चित्रण में मानो भवभूति विशेषज्ञ हैं। मालती के वियोग में माधव का शरीर, उसके विभिन्न अंग मानो जल रहे हैं—“दहति विकल कायो न मुञ्चति चेतनाम्। ज्वलपति तनूमन्तर्दा करोति न भरमसात्” (६१२)। यह वर्णन भवभूति को स्वयं इतना प्रभावशाली लगा है कि वे उत्तररामचरित (३३१) में राम को

भी उसी वर्णन को पुनः कहते हुए प्रस्तुत करते हैं। इसी प्रकार की अनुभूति माघव के मित्र मकरन्द को भी होती है (६ २२) जो अपनी प्रिया के वियोग में गात्रो को मिलने वाले चन्दन रस के अभाव से पीड़ित है। इसी ऐन्द्रिय अनुभूति को मकरन्द के मुख से भवभूति ने पुनः कहलवाया है—“भारः कायो जीवित वज्रकीलाम्। काष्ठा शून्या निष्कालान्द्रियानि” (६ १७)। उत्तररामचरित में सीता के “परिपाण्डुदुर्बलकपोल सुन्दरम् आननम्” (३. ४) में मुरला ने भवभूति की इसी विशेषता का निदर्शन किया है। छाया सीता के करस्पर्श से प्राप्त सचेतना की ऐन्द्रिय अनुभूति राम ने इस प्रकार की है—“सतापजा सपदि य. परिहृत्य मूर्च्छा आनन्देन जडता पुनरातनोति” (३ १२) राम का यह कथन—“हा हा देवि स्फुटति हृदय ध्वसते देहबन्ध। शून्य मन्ये जगद्विरलज्वालमन्तज्वालामि” (३ ३८)—भी उसी तथ्य की ओर इंगित कर रहा है कि भवभूति ने मालतीमाघव और उत्तररामचरित में समान रूप से दुःख की ऐन्द्रिय अनुभूति का समान पदावलि में चित्रण किया है।

(२) उन दोनों नाटकों में ही भवभूति अपने पात्रों के दुःख की हादिक तीव्रता को भी अधिक से अधिक स्पष्ट करने का सफल प्रयास करते प्रतीत होते हैं। “पुटपाक प्रतीकाता रामस्य कण्ठो रस” (३ १) इससे अधिक तीव्र अनुभूति परक शब्दों में “गभीरत्वात् आनिभिन्न” और “अन्तर्गूढ घनशब्ध” सरस दुःख की अभिव्यजना नहीं हो सकती थी। राम को सीता वियोगजन्य दुःख हृदय पर मर्मप्रहार करता हुआ दिखाई देता है—“ब्रह्मो रूढग्रन्थि स्फुटित इव हृन्मर्मणि पुन। घनोभूत शोको विकलयति मा नूतन इव” (२ २६)। राम के दुःख की अन्तर्निता का वर्णन कवि ने निम्न श्लोक में बहुत ही सशक्त रूप से किया है—“अन्तर्निरय दुःखान्ने रषोद्गाम ज्वलिष्यत। उत्पीड इव पूगस्य मोह प्रागावृणोति माम्” (३ ६)। राम (३ ३१) और माघव (६ १२) दोनों ही अपने हृदयभेदक दुःख का वर्णन समान शब्दावली में करते हैं—“बलति हृदय गाढोद्रेग द्विधा तु न भिद्यते”। “मातर्मतिज्वलति हृदयम्” (६ २०) और हतहृदय विदीर्ष स्व द्विषान् प्रयासि” (६ २०) कहते हुए मकरन्द भी भवभूति के वक्ष्य चित्रण की तीव्र हादिकता को प्रभावित कर रहा है।

(३) भवभूति के राज जहाँ एक ओर अपने दुःख से हृदय को तीव्र अनुभूति युक्त और इन्द्रियो को सतप्त, जलता हुआ दिखाने हैं वहाँ उनके दुःख से बाह्य जगत् भी प्रभावित होता हुआ दिखाई देना है। भवभूति के कर्णचित्रण की इस विशेषता को कवि के प्रथमक समालोचको ने पर्याप्त रूप से प्रतिपादित किया है। “एतत्कृतकरुण्ये किमन्यथा रोदिति यावा” इसी विशेषता की ओर

सकेस कर रहा है। यद्यपि कवि भवभूति ने इस प्रकार का प्रभाव वर्णन 'अपि प्रावा रोदित्यपि दलति वज्रस्य हृदयम्' इस प्रकार के एकाध प्रसंग में ही किया है तथापि वहाँ प्रभावित हो रहे समस्त बाह्य पदार्थों में प्रावा और वज्र का रुदन और हृदय दलन के लिए ध्वनन कर अपने वर्णन की शक्तिमत्ता निःसन्देह प्रदर्शित की है।

कहना न होगा कि कवि के रूप में भवभूति न कहण चित्रण में अपनी कुछ निश्चित विशेषताओं से हमें परिचित करवाया है। परन्तु इन कुछ निश्चित विशेषताओं से जुड़ा एक विशेष दोष भी हमारे सामने आता है। यह दोष इस प्रकार कहा जा सकता है कि भवभूति अपने पात्रों के दुःख की ध्वनि की आरोपिता से कहने की अपेक्षा अभिधा की स्पष्टता में कह डालते हैं। भवभूति के राम के मन का दुःख कान्निदास के दुःखान्त के समान (या उससे अधिक) गहरा होता हुआ भी काव्याभिप्रेक्ति की प्राणभूत ध्वनि की गहराई से सूख्य है। "रम्याणि वीक्ष्य मधुराश्च निशम्य शब्दान् इत्यादि श्लोक को पद-सुनकर अथवा शकुन्तला के चित्र का एक अंश दुःखान्त के नेत्राश्रुजल से उभरा हुआ है यह देखकर हमें दुःखान्त के दुःख की गहराई का अनुभव होता है जबकि भवभूति ने राम अथवा सीता के दुःख को साफ-साफ कह दिया है कि वे बहुत मरुट में हैं उनका हृदय विधा जा रहा है और उनका शरीर जला जा रहा है। दुर्वासा का शाप देना और शकुन्तला द्वारा उसे न सुना जाना—इस माध्यम से कान्निदास ने शकुन्तला के गहरे दुःख को सशक्त ढंग से ध्वनित किया है जबकि भवभूति ने सीता के उनसे ही गहरे दुःख को साफ अभिधा में ही कह डाला है—'करुणस्य मूर्तिरथवा शरीरिणी विरह व्यथेव'।

इस प्रकार कवि के रूप में भवभूति का कहण चित्रण (कुछ दोषों के रहते हुए भी) बहुत उच्चकोटि का है। परन्तु चूँकि भवभूति नाटककार हैं अतः उनके द्वारा किए गए कहण चित्रण का नाट्य विश्लेषण ही वास्तविक विश्लेषण माना जाएगा। यदि नाटककार भवभूति के कहण चित्रण का नाट्य विश्लेषण किया जाए तो निःसंकोच कहा जा सकता है कि "काव्य भवभूतिरेव तनुते" इस प्रकार के काव्य कवि भवभूति के विषय में जितने अधिक सत्य हैं नाटककार भवभूति के विषय में वे उतने ही अग्र-धार्य हैं। इसका कारण यह है कि कहणचित्रण भवभूति के नाटकों का उपजीव्य नहीं है एक प्रसंग प्राप्त विषयमान है। चूँकि भवभूति स्वभावतः गम्भीर स्वभाव वाले नाटककार प्रतीत होते हैं अतः उन्होंने प्रसंग प्राप्त कहण प्रसंगों के चित्रण में अपने स्वभाव के अनुरूप ही गम्भीरता दिखाई है। पर जहाँ तक उनकी नाट्य योजना का सम्बन्ध है उसमें कहण का

स्थान गीण है और भवभूति की अपनी परिभाषा के उदात्त प्रेम का स्थान प्रमुख है। दूसरे अंशों में, भवभूति के नाटक कथन के लिए नहीं उदात्त प्रेम की प्रतिष्ठा के लिए लिखे गए थे।

जहाँ महावीरचरित में कथन प्रसंग (जिन्हें विरह-प्रसंग कहना अधिक उपयुक्त होगा) अत्यन्त विरल है, वहाँ मालतीमाधव में इस प्रकार के विरह जन्य कथन प्रसंग उसी शैली एवं स्वरूप में हैं जिस प्रकार कि प्रायः किसी भी श्रेष्ठ नाटक में कोई कवि उनका उपयोग करता है। उत्तररामचरित में ऐसे प्रसंग सर्वाधिक हैं—मात्रा एवं तीव्रता इन दोनों दृष्टियों से ही—पर वे प्रसंग नाट्यकथानक के फलागम में कोई योगदान नहीं करते। यदि भवभूति उत्तररामचरित में सीता को वास्तव में पृथ्वीविवर में प्रविष्ट करवा कर राम को जीवनकाल में भटकने के लिए प्रकेला छोड़ देते तो यह तो निश्चित ही है कि वे कोई नई बात नहीं कह रहे होते और बाल्मीकि रामायण की कथा की ही पुनरावृत्ति कर रहे होते, पर उनकी विलक्षण नवीनता इसी में होती कि पूरे नाटक के महत्वपूर्ण अंशों में रोने-बिलखते विवश राम एक स्वाभाविक परिणाम (logical end) का सामना करते। पर भवभूति ने वैसा नहीं किया अपितु जानबूझकर कुछ ऐसा नाट्यविधान किया कि राम-सीता का पुनर्मिलन दिखाया। इससे स्पष्ट है कि भवभूति के नाटकों के कथन प्रसंग प्राप्त कथन चित्रण मात्र ही हैं जिनसे उनके उच्च कोटि के कवित्व का परिचय हमें मिलता है, पर वे कथन प्रसंग उनके नाटकों के नाट्यविधान में कोई विशेष सम्प्रयोजन नहीं है क्योंकि उनका नाटकों के फलागम के साथ कोई भी सामञ्जस्य नहीं बैठता।

इसके विपरीत भवभूति का मुख्य नाट्य कथ्य कथन न होकर उदात्त प्रेम का प्रतिपादन है उदात्त प्रेम की एक अपनी ही परिभाषा भवभूति ने की है जिसमें (१) विवाह के लिए गुरुजनो की महमति आवश्यक है और (२) जो प्रेम शारीरिक सी दम के आकर्षण से अधिक सुख दुःख में समान रूप से रहने वाला और सतत वृद्धि को प्राप्त होने वाला होता है।

नाटक की परिणति में उदात्त प्रेम के उपासको का पुनर्मिलन और विरह जीवन का समापन प्रतिपादित है जिससे यही माना जा सकता है भवभूति का प्रमुख नाट्यप्रतिपाद्य कथन नहीं उदात्त प्रेम है। अतः जहाँ कवि के रूप में भवभूति के कथन प्रसंग मार्मिक हैं वहाँ भवभूति के नाट्यविधान में वे प्रसंग कहीं भी निर्णायक भूमिका नहीं निभाते केवल आनुपातिक भूमिका ही निभाते हैं। निर्णायक भूमिका का स्थान उदात्त प्रेम की प्रतिष्ठा को दिया गया है। इस आधार पर यही कहना उचित प्रतीत होता है कि भवभूति कथन अभिव्यञ्जना के श्रेष्ठ कवि है पर उदात्त प्रेम के प्रतिपादक नाटककार हैं।

THE TREATMENT OF KARUNA IN
UTTARARĀMACARITAM IN THE PERSPECTIVE
OF WESTERN POETICS

Dr Anandra Kumar

Showing the supreme importance of 'Karuna rasa'—pathos, Bhavabhūti has observed "there is only one sentiment and that is Karuna—एको रस कस्य एव It is also maintained that this principal sentiment of his play उत्तररामचरितम् is that of Karuna In this connection, it is absolutely essential to have an exact idea of the connotation of the term 'Karuna'— whether it is synonymous with pathos or tragic emotion It should, however, be borne in mind that pathos and tragic emotions are neither identical nor interchangeable Some features are, of course, common but they have their distinctive characteristics Pathos is the quality, in speech or writing which arouses a feeling of pity, of sympathy, tenderness and the like for the person who has suffered a little too much A tragedy, on the contrary, is a tale of immense and exceptional suffering Tragic emotion is ecstasy born of agony That is, the suffering of the tragic character is immense, infinite and unending

Keeping in view this idea of tragedy, I am inclined to think that Bhavabhūti is not only a poet of pathos— Karuna rasa, but also a tragic poet Among Sanskrit dramatists, Kālidāsa's and Bhavabhūti's tragic plays have something in common with the tragedy of the West However, in Kālidāsa, there is more of Karuna Aja is separated from his wife Indumatī Kālidāsa depicts the sorrows of Aja, which give a glimpse of tragic grandeur

'तस्य प्रसह्य हृदयं किल शोकशङ्कु,
प्लक्षप्ररोहमिव सीघ्रतल विभेद ।'

"This grief, with the sharp power of steel, has pierced to the depths of his heart as the proper roots of the banyan tree break through the floor of a palace and penetrate to the ground below "

In 'Kumarasambhavam', there is a tinge of pathos when Lord Śiva annihilated Cupid, the Lord of Love This destruction has its echo in the broken heart of Parvatī

तत्र समक्ष दहता मनोभुवा,
पिनाकिना भग्नमनोरथा सती ।
तिनिन्द रूप हृदयेन पार्वती,
प्रियेषु सौभाग्यफला हि चारता ॥

However, we can easily discern that here is an arousal of the feeling of pity It creates merely pathos and does not rise to the level of tragedy The really tragic situation has been depicted by Bhavabhūti in describing the baffled and battered state of mind

'अपि श्रीवा रोदिति,
अपि दलति वज्रस्य हृदयम् ।'

'The heart is smothered by sorrow, but is not broken The body reels under grief but is not liberated from consciousness Pain burns within body but does not reduce it to ashes Fate strikes hard at the soul, but does not put an end to life "

This magnitude of suffering is in line with the conception of tragedy in ancient Greece Prometheus, the bringer of fire from heaven, is the victim of the wrath of God He has been bound to adamant chains and has been struggling fiercely to liberate himself through the ages but in vain Further, Bhavabhūti's description of the bewildered state of the mind has a great deal in common with Shakespeare's conception of tragedy Shakespeare's tragic characters undergo long and immense suffering In the words of Prof A C Bradley, 'they are stretched

on the 'rack'—an instrument of torture. They are eternally bound to the "Wheel of fire"—a symbol of unending and most terrible suffering. King Lear in sheer agony says that he is bound to the "Wheel of fire", "I am cut to the brains". Macbeth asks the doctor if he could pluck from the memory a "rooted sorrow". Othello is drunk with jealousy. Neither poppy, nor mandragora nor drawsy syrups can bring him sleep. Hamlet cries in sheer disgust at the adulterous conduct of his mother, "O, that this too solid flesh, would thaw, melt and resolve into dew". The faithlessness of Cleopatra burns Antony like poison. "The spirit of Nessus is upon me". These are all indicative of infinity of pain without any hope of attaining liberation from consciousness—

“बहुति विकल कायो मोह न मुञ्चति चेतनाम्” (3/31)

It is, of course, true that there is abundance of pathos in Bhavabhūti's Uttarakāmaritām. But that is not the be-all and end-all of the play. It transcends the bounds of the pathetic and touches the tragic in the Greek as well Shakespearean sense of the word. Rāma's desertion of Sītā is evocative of pity. This remorse for having abandoned Sītā and thereby having destroyed her life does not go beyond pity or pathos. However, in the Third Act, the tragic emotion rises to a greater height. It is moving indeed when Rāma repents saying that he has been very cruel to her. He has thrown her away to wild beasts which may have devoured her—it is cruel indeed. But the unkindest out of all is that he did so even when she was in the family way. He calls himself a murderer, untouchable, sinner, who has absolutely no moral or human right to defile her by touching her (Act III).

This behaviour towards her has been as ruthless as that of a butcher towards his tamed and domesticated sparrow.

The climax self-condemnation is reached when he brands himself as a 'Cāndāla'—a wicked person. He waxes philosophical like Shakespeare's tragic heroes after passing through the ordeal—test in the fire. Macbeth feels the futility of this life and calls life 'a tale, told by an idiot, full of sound and fury

signifying nothing' Cleopatra, at whose feet kings and emperors have been prostrate offers to destroy her life "This mortal life I'll ruin"

Rāma feels intensely the emptiness of his life The world to him is void and he finds his body a burden to him Like Othello, he repents that "like a base Indian he has thrown a pearl away He has abandoned Sita, an incarnation of love loyalty, just because his people did not like her story with him Tamasa describes the grief stricken state of Rama to Sitā He has been languishing for Sitā and his sorrow, like heat, is withering the flower of his life by constant and sustained stressing of this kind of sorrow and repentance, an excellent kind of pathos has been created Rama's lamentations over his own agony reaches tragic grandeur

दलति हृदय शोकोद्वेगाद्द्विधा तु न भिद्यते,
बहति विकल वायो मोह न मुञ्चति चेतनाम् ।" (III 31)

Further, Rama's sorrow is too deep for words His expression is surcharged with deep pathos

यथा तिरस्चीनमलातशल्य,
प्रत्युप्तमन्त सविपश्च दश ।
तथैव तीक्ष्णो हृदि शोकाद्भङ्गु
मंमंशि कृन्तन्नपि किं न सोढ ॥ III 35

Piercing pain, like razor, is seen in Shakespeare's tragic heroes Sita complains to Vasanti about her past associations with Rama, which, when, remembered are piercing

दारुणासि वासन्ति ' दारुणासि । या एतैहृदयमर्मोद्धाटितशल्य-
सघट्टनै पुन पुनरपि मा मन्दभागिनीमार्यपुत्र च स्मरयसि ।"

Similarly, the reference to the scene of Sita's abduction by Rāvana and the intervention of Grdhraraja is evocative of profound pathos Sita's suffering is long and terrible She is a picture of grief

' कस्यस्य मूर्तिरथवा शरीरिणी,
विरहव्यथेव वनमेति जानकी ॥' III 4

She gets no comfort or consolation from anything. Unable to bear humiliation and disgrace she implores Mother Earth to open her bosom, absorb and merge her with her being.

“नयतु मामात्मनोऽङ्गेषु विलयमम्बा”

(Act VIII)

Even Lakṣmana, who has conspired to leave her in the wilderness, fails to restrain himself. He bursts out crying

“अहो आश्चर्यमाश्चर्यम् आयँ ! पश्य पश्य !

कष्टमद्यापि नोच्छ्वसित्यार्यँ ” (Act VII)

However, Sītā emerges from the Ganga, and the play has a happy ending consequent upon re-union. This kind of happy ending is in keeping with ancient Greek tragedy where unhappy ending was not a must. This is not true with Shakespeare's conception of tragedy which necessarily should have unhappy ending.

When we analyse and gauge the magnitude of the suffering of Rama and Sītā, we find that they are not pathetic in the sense that they are not found wanting in their suffering. They arouse emotions of pity and fear and conquer them ultimately. They are tragic as they banish the emotions of pity and fear from our hearts. By their infinite capacity for suffering they elevate us morally and spiritually. There is a picture of profound agony in the play, which is productive of ecstasy—supreme joy born of infinite pain. Like ancient Greek tragedians like Aeschylus and Elizabethan tragic writer Shakespeare Bhavabhūti has raised Rama and Sita to tragic heights and has thus made the play Uttarakāmaritāṃ essentially tragic. In a very real sense, Bhavabhūti is a tragic artist and has displayed a magnificent vision of human dignity and glory in the midst of tremendous trials and tribulations. The final impression is one of exaltation, which is the supreme aim of a tragedy. Realizing the depth of the tragic emotion,

Bhavabhuti, like Aristotle had declared the tragedy as the supreme form of art —

एसो रस करुण एव निमित्तभेदा
 दिभन्त पृथक्पृथगिवाश्रयते विवर्तान् ।
 भावतंबुद्बुदतरङ्गमयान्विकारान्
 ग्रम्भो यथा सन्निलमेव हि तत्समग्रम् ॥

“THE PATHOS OF KĀLIDĀSA &
BHAVABHŪTI COMPARED”

Dr (Miss) Asha Goswami

Sanskrit world has well acclaimed Kālidāsa as one of the greatest poets for in him are combined both the characteristics of being a literary artist (kavi) and the dramatist which are not found in his fellow poet Bhavabhūti who has limited his poetic genius upto Sanskrit dramas only Besides, Shakespeare well renowned English poet can be bracketed along with Kālidāsa as in him also are found these two characteristics that of a poet and of a dramatist combined On the other hand, Bhavabhūti is generally called as Thomas Grey of India and is compared with John Milton

As regards Kālidāsa and Bhavabhūti, it may be pointed out that both are justly regarded as the leading dramatists in Sanskrit literature Both prove themselves as original poets gifted with extra-ordinary genius Both are the masters of natural style of poetry as well as their choice of words It appears that Bhavabhūti's style is rather elaborate, marked by long compounds and that of Kālidāsa, brief and suggestive Kālidāsa seems more imaginative and fanciful while Bhavabhūti is more sentimental and passionate Although as a poet on the whole Kālidāsa may be proclaimed as superior to Bhavabhūti yet as a dramatist the latter is placed above the former “The tide of opinion among the Pandits once ran so high as to decidedly declare in favour of Bhavabhūti, the author of Uttararāmacarita ‘उत्तररामचरिते मयमूर्तिविजिज्यन्ते’ But it can never be forgotten that Kālidāsa excels in depicting the sentiment of love (Śṅgāra), where as Bhavabhūti in depicting the sentiment of Pathos (Karuna) and Heroism With regards to the comparative assessment of their delineation of Rasas it is most appropriate to quote Dr Bhandarkar “ the former

suggests or indicates (प्रभिव्यञ्जते) the sentiment which the latter expresses in "forcible language" (Preface to *Mālatīmādhava*' P. 12)

The main purpose of this is to compare these two great Sanskrit dramatists with a view to discover how both have fared in delineating the pathos. To meet this end it is obvious to confine ourselves to the plays of both the writers. The dramas taken up for the above-cited comparative study are Kālidāsa's *Mālavikāgnimitram*, *Vikramorvasiyam* & *Abhijñāna Śākuntalam* and Bhavabhūti's *Mahāvīracaritam*, *Mālatīmādhavam* and *Uttararāmacaritam*.

Now the question before us is to find out how far both the poets have succeeded in delineating the sentiment of pathos. Before we proceed further, it would be proper to know about 'Rasa' and 'Karuna Rasa' etc. The oldest exponent of the Rasa-School is Ācārya Bharata who has treated Rasa only in connection with his exposition of dramatic representation. Bharata has deemed drama as to evolve Rasa in the spectator by means of the four kinds of Abhinaya e.g. Āngika, Vācika, Ahārya and Sātvika. According to him, drama is nothing without Rasa and one Rasa runs like a thread in the drama¹. On the other hand Mammata² identifying Rasa with the realisation of Brahma, defines it as lasting impression produced in a man of poetic sensibility (Sahridaya) by the proper action of the Vibhavas, the Anubhavas, the Sthāyī Bhāvas and the Vyabhicāri Bhāva is the complete pervasion of the heart by any emotion. Vibhāva is that which nourishes the Rasa, Anubhāva is the outward manifestation of the inner feelings, the Vyabhicāri-bhāvas are the accessory feelings which are not strictly confined to any Rasa but serve the main sentiment and strengthen it in different ways, sthāyībhāvas which are of eight types prove mainly the basis for the eight sentiments, Rati > Śrngara, Hāsa > Hāsyā, Śoka > Karuna, Krodha > Raudra, Utsaha > Vīra,

1 न हि रसादृते कश्चिदर्थं प्रवर्तते . . एक एव तावत् परमाण्वन्तो रम मूत्रस्थानीयत्व रूपके प्रतिभाति ॥' NS VI

2 ब्रह्मास्वादमिदानुभावयन्' विभावेरनुभावेश्च सात्त्विकैर्व्यभिचारिभिः प्रानीयमान स्वाद्यत्वं स्थायीभावो रस स्मृत' ॥

Bhaya > Bhayānaka, Jugupsā > Bhūbhatsa, Vismaya > Adbhuta
 The ninth sentiment Śānta arises from the sthāyībhāva known as Śama. As we are mainly concerned with the pathetic sentiment, it would be proper to dilate upon the same in brief. Generally it is believed that the mood Śoka fully roused by means of appropriate Vibhāvas, Anubhavas & Vyabhicārībhāvas, attain to the condition of Karuna-Rasa.³ Bharata defines Karuna-Rasa as occasioned by the effect of actual or imaginary death of the characters or hearing some words which are unpleasant to the ears. Visvanātha,⁴ however, accepts the delineation of Karuna-Rasa when there occurs something undesirable and he has assigned the colour of goose to this sentiment. Some Ācāryas like Mammata (K. P. IV) seem to identify Karuna-Rasa with Karuna-Vipralambha which itself is a subdivision of Srṅgāra. Visvanātha,⁵ however, in conformity with Bharata clearly separating the two, deems Śoka and Rati as different sthāyībhāvas for Karuna and Karuna-Vipralambha respectively. He professes that when there is possibility of union only in the next birth then it evokes Karuna-Vipralambha but otherwise it gives rise to pure Karuna.

After considering the views of Rhetoricians regarding the concept of Karuna-Rasa, we take up both the poets respectively. Kālidāsa is known as the master of Srṅgāra or love sentiment as it forms the prevailing sentiment of all of his

- 3 'इष्टवपदर्शनाद्वा विप्रियवचनस्य सधवाद्वापि एभिर्भावविशेषै कर्णरसो नाम सम्भवति भय कर्ण नाम शोकस्थायिभावप्रभव, स च शापवनेषु विनिर्पतित इष्टजनविप्रयोग विभवनाशवधवन्ध—विद्रवोपघात—व्यसनसयोगादिभि विभावे समुपजायते ॥

(N S VI 62-63)

- 4 इष्टनाशादनिष्टाप्ले कर्णगारुडो रमो भवेत् । धीरे कपोतवर्णोऽयम् कथितो यमदैवत ॥ शोकोऽत्र स्थायिभाव स्याच्छौच्यमालम्बन मतम्

(Sā. Dā. III 222, 223)

- 5 दूनोरेकतरस्मिन्गतवति लोकान्तर पुनर्लम्बे । विमनायते यदैकस्तदा भवेत् कर्णविप्रलम्भाख्य **॥शोकस्थायितयाभिन्नो विप्रलम्भादय रस । विप्रलम्बे रति स्थायी पुन सम्भोगहेतुक ॥

Ibid 209, 226

plays, seems quite good at delineating Karuna in his dramas. The clear traces of Kālidāsa's pathos as evoked in his dramas may be best seen in the following manner.

As far as the play 'Mālavikāgnimitram' is concerned we may not find much delineation of Karuna-Rasa. In this play of five acts, describing the love story of the king Agnimitra & Malvika, the pathetic dignity is observed only in the characterisation of the elderly chief queen Dhārinī⁶

The next play of Kālidāsa named Vikramorvaśiyam which also comprises of five acts depicts Pathos of the highest level in its IV Act in the form of the lamentations of the king as a lover on account of the sudden disappearance of his beloved. This act presents Urvaśī as entering into forbidden garden and being converted into a creeper. The king in quest of Urvaśī, bewailed at her disappearance and in his frenzied condition enquired of every being in the forest (creepers, trees, etc.) about her. Here the poetic fancy of Kālidāsa in the delineation of pathos may be seen in its full form⁷. Undoubtedly the IV Act of the play is quite pathetic. Nothing could be more pathetic than the way in which Urvaśī has been made to undergo metamorphosis (Karnāntarana), and the consequent lamentations of

6 Dhārinī appears to be aged, innocent and her conduct throughout the play proves her as typical wise elderly lady, ideal wife considering the happiness of her husband her chief concern and showing sobriety in her daily routine. The III Act shows that the king although pining for Malavikā, is not able to ignore the sobre dignity of Dhārinī. *इवञ्च धारिण्या चित्त रक्षणान्तरम् प्रभूतं न दशयति* "

7 These verses cited from Vikramorvaśiyam prove to be the best example of pathos, wherein the infatuated king enquires of the swan, the cakravāka and the elephant etc. about his beloved. *हृत्प्रयच्छ मे कान्ता गतिरस्यास्त्वया हृता । विभावितैकदेशेन देय यदभिभुज्यते ॥ रथाङ्गनान्वियुतो रथाङ्गश्रीगि- विम्बया अयं त्वा पृच्छति म नोरषशतैर्वृत ॥* In the next sloka, the king is seen expressing his deep sorrow of separation. *"स्वद्विगोमोद्भवे तन्वि मया तपसि मञ्जता । दिष्टया प्रत्युपलब्धासि चेतनेवगतासुना ॥ V U IV 17, 18, 40*

the king are indeed heart rending and produce tragic-effect on the spectators as they look at the king with all sympathies, share his sorrows and wish him all the best. Not only this much, Kālidāsa has been able to double the pathetic effect by using the method of contrast presentation when the king in separation meets the cakravaka, the elephant and the antelope etc. enjoying the company of their mates. The above mentioned sights might have aggrieved him all the more. Besides it is even most pathetic when the king apprehends the cloud as the demon who has stolen her and asks the bird and the animals of the garden about what has become of her⁸. Thus, here not only portrayed Puru in melancholy but the whole nature, the swans and the elephants all siding with him give vent to their grief in their murmuring songs.

In the third play *Ābhijñānaśākuntalam* which comprises of seven acts, the curse of *Darvīśī* has duly provided the poet with an opportunity to give way to his poetic art in delineating the 'Karuna Rasa'. If *Śrngāra* is considered to be predominant in the III act, the fourth⁹ act is amply dominated by Karuna or pathos which is depicted perfectly under control, Kāsyapa remains controlled over the parting scene of *Sakuntalā* as he merely sighs, another poet would surely have made the old sage weep (*hrdayam samsprstamutkanthya, kanthah-stambhitavāspavṛtīh kalusascintajadamdarsanam*). Not only Kāsyapa as *Śakuntalā*'s friends but the whole nature is

8 "नवजलधर सनद्धोऽयं न हृत्निशाचर सुरघनुरिदं द्राकृष्टम् न नाम शरासनम् घालोकयति पयोदान्प्रबलपुरोवाताताडितशिवण्ड । केकागर्भेण शिखी दूरोन्मपितेन कण्ठेन नीलकण्ठ ममोत्कण्ठा वने-ऽस्मिन्वनिता स्वया । दीर्घावाङ्गा नितावाङ्गहृष्टा दृष्टिश्चमा भवेत् ॥"

V U VI

9 The fourth Act of *A S* is considered to be the best surpassing all the others "काव्येषु नाटकं रम्यं तत्र रम्यं शाकुन्तलम् । तत्रापि चतुर्थोऽङ्कः तत्र श्लोकः चतुष्टयः"—and the key to the great acclamation lies in poet's descriptions with regards to the pathetic scenes which go deep into our hearts and create everlasting impression thereupon. Generally, the best examples of 'pathos' are cited the following four stanzas (*चतुष्टयम्*) numbering 6, 18, 19, 22

shown as feeling sad at the departure scene ¹⁰ Besides, the best delineation of pathos may be found in the VI Act when Śakuntala repudiated by the king, is taken to the care of the priest Days pass on and the ring is recovered from the fisherman The curse is over and the recollection of Śakuntala along with her past history flashes across the mind of the king who for a moment forgets the presence of the policeman Tears flow from his eyes, some sorrowful utterances proceed from his lips which even make the policeman to conclude that the king has reminded the king of some beloved one So it may be rightly concluded that the above description of the king is highly pathetic Besides, there is another most pathetic & soul harrowing situation in this very act when Dusyanta repeats the scene of his repudiating Sakuntala, and she in her utter distress moved to follow her relatives but being commanded by Śarangarava, to stay she was stopped and with eyes full of tears once cast most pitiable and helpless glance at the ruthless king ¹¹ The VII Act is also full of many descriptions of grief stricken Śakuntala looking like the embodiment of pathos itself Vasane paridhusare vasana niyamaksama mukhi dhrtakveni

Some critics opine that the dramas of Kalidāsa donot represent pure Karuna but Karuna Vipralambha, but another set of scholars not approving the above cited division of Śrngara into Karuna Vipralambha deem it as pure-Karuna in the shade of Karuna-Vipralambha

After viewing how the great poet has reacted to the miseries of the world, we attempt at comparing him with another master-mind of pathos Bhavabhuti who like his fore-runner has provided Sanskrit literature with dramas full of pathos The first play 'Malatimadhavam is a 'Prakarana' in ten

10 उद्दालितदम्बकवलाभुगा परित्यक्तनतना मयूरा ।

अपसुतपाण्डुपत्रा मुञ्चन्त्यश्रुणीव सहा ॥ A S IV 12

11 इत प्रत्यादेशात् स्वजनमनुगत व्यवसिता

स्थिता तिष्ठेन्मुञ्चैवदतिगुरक्षिप्य गुरुजन ।

पुनर्दष्टि वाष्पप्रसरत्कलुषामपितवनी

मयि क्रूरे यत् तत् सविपमिव शन्य दहति माम् ॥ A S VI 9

acts, and describes the circumstances which lead to the marriage of Madhava and Malati. Although, there are many Rasas which the poet could introduce into his composition, the principal sentiment is 'love'. The sentiment of pathos, however, is delineated in the IX Act. Commenting on the poet's mastery in the delineation of pathos, Dr Bhandarkar says—*Bhavabhuti is very successful in bringing out the deep pathos* (Preface to the *Malatimadhavam*). The influence of Kalidasa is traceable in the IX Act which is called the duplicate of the IV Act of *Vikramorvasiyam*. Although the tragic pathos is the main stay of the former, the grace and charm has highlighted the later. Just like *Vikramorvasiyam* the IX Act of *Malatimadhavam* portrays Madhava's grief over Malati's disappearance. The beauty of the landscape, advent of rainy season intensify his grief.¹² Following words of Makaranda, the friend of Madhava, bear sound testimony to the pathetic condition of Madhava: *Kapyatidaruno dasavipakah samprati vayasya evam caparyavasitaprayeva no madhava pratyasa—katham pramugdh eva suhridi gunavivase preyasi pramanathe—priyajana virahadhivyadhi vegam dadhane hata hridaya vidirya twain dividha na prayasi*. Here it may be rightly concluded that Bhavabhuti is indebted to Kalidasa's *Vikramorvasiyam* in depicting the sorrow and the lamentations of Madhava.

In the next play 'Mahaviracarita', Bhavabhuti presents the dramatised form of Rama's story beginning from his marriage to his coronation. As there is no worth mentioning pathos in the play, another masterpiece of the poet is taken up. This is 'Uttararamacarita' which in seven acts portrays the story of the Uttarakanda of the Ramayana. The prevailing Rasa of this play is 'Karuna' which has its basis in the sentiment of love. According to some, Bhavabhuti has excelled all others in this drama in respect of his treatment of pathos. *Karunyam Bhavabhutireva tanute*. The reason for this rich applause lies in the subject matter of the drama and the situations suggested upon by the poet which call for the realisation

12 दलति हृदय गाढोद्वेग द्विधा तु न भिद्यते
बहति विकल कायो मोह न मुञ्चति चेतनाम् ।
ञ्जलयति नूनम तर्दाह करोति न भस्मसा
त्प्रहरति विधिर्मर्च्छेदी न कुन्तति जीवितम् ॥

of pathos. For instance, Nayika Sita when exiled is in pitiable condition. When sympathy is excited even in the lower beings,¹³ to all purposes the separation to be faced by her is final and absolute (*niravadhi*), and the feeling that Rama has deliberately exiled her etc. are cogent reasons for the realisation of pathos. The play begins on a pathetic mood wherein Rama and Sita appear in sudden stillness. After coronation they are left alone without the elders. Even Sita's father Janaka is away at that time, with this pathetic opening Rama and Sita attend to picture-gallery which rather induces tragic touch. For, the memory of separation from her husband suddenly strikes Sita as she says 'ha! Āryaputra etavatte darśanam'. Moreover, the circumstances in which Sita's exile takes place are extremely distressing. The Act II brings confusion in the minds of the spectators as to what would become of Sita as is clear from the words of Ātreya,¹⁴ a Tapasī of Valmiki's hermitage. Still further, III, IV & V Acts bring to the spectators the constant touch of pathos in the form of Rama's¹⁴ sorrow as a reaction to the miseries of Sita who is throughout depicted to have been born for sensing pathos or a tale of sadness and image of pathos *Karunasya murtirathava saririni virahavyathaeva vanameti Janaki* (III 4). Besides Act VI by arranging a meeting of Rama with Lava and Kusa whose resemblance with Sita saddens Rama all the more and further recitation of few Slokas from the Ramayana by the boys creates depth of misery for Rama. The pathos is raised to the highest watermark in the last act wherein by means of the device of inset play all the miseries faced by Sita throughout her life are depicted. Thus, it may be maintained that

13 स एष ते बल्लभशखिवर्गं प्रामङ्गिकीना विषय कथाना त्वा नाम
शेषामपि दृश्यमान प्रत्यक्षदृष्टामपि न करोति ।

14 It may be safely concluded that according to Bhavabhuti soka was the predominant sentiment in the life of Rama as he says दुःखसहनेनायैव राम वैतथ्यमाहितम् । मर्षोन्मत्ताभिः प्राणैर्वञ्जकीलायित हृदि ॥ Further, Murala's words, too, suffice to delineate the intensity of pathetic condition of tormenting Rāma

अनिभिल्लो गभीरत्वाद्दत्तमूर्त्तप्रत्यय ।

पुटपाकप्रतीकागो रामस्य करगो रम ॥'

Bhavabhūti's Uttararamacarita presents the best type of pure Karuṇa in the form of pathetic characterisation of Rama as well as of Sita which even could make the rocks to weep "Aṅgrāva rodityapī dalatī vajrasya hrdayam"

The analysis of Bhavabhūti's delineation of pathos is incomplete unless we elaborate upon his explicit statement, which although made in the context of Rama's sorrows is suggestive of the overall importance of the sentiment of pathos which lies at the very core of the manifold incidents of life drama¹⁵ and on different occasions the same has to operate in other appearances by bordering upon Śṛṅgāra or Vīra etc "eko rasah karuṇa eva nimitta bhēdātibhinnh pṛthak pṛthak ivasrayate vivartan/" like water assuming the forms of whirlpools, bubbles ripples and waves

Thus the above comparative study shows that the poetic style has credited Kalidāsa with the sense of command and Bhavabhūti has fancy for the sense of surrender. The same remark may apply to their respective treatment of pathos. Kalidāsa has shown a sense of restraint while Bhavabhūti seems more fond of elaborations¹⁶. He misses no chance, no object, animate or inanimate which could add to the pathetic effectiveness. The whole Uttararamacarita is full of lamentations whether that of Rama or of Sita or of Kausalya or even of deity like Vasantī. Moreover his heroes are shown fainting so often. So, Bhavabhūti's heroes are more sentimental than heroic. Not only Madhava but Rama's characterisation in the form of his lamentations, tears and faintings seem without grace

15 Just like this philosophical inference of Bhavabhūti regarding the concept of drama, Bharata has also remarked "लोकवृत्तानुकरणे नाटयमेतन्मया कृतम्" i.e. Drama is a work of art depicting various moods & temperaments of its age. The same concept [life is a stage] is found echoing in the words of Shakespeare 'All the world is a stage'

16 Tragic experience of Dūsyanta & Śakuntala is limited and their grief is finally calmed down by the device of Durvasa's curse. On the other hand tragedy of Rama is deeper and constant whether he is in Pañcavati [III Act] or otherwise when he has to face the moral conflict as regards the exile of innocent Sita.

On these grounds Bhavabhūti's treatment of pathos may be best called the naked wallowing in pathetic. On the other hand Kalidasa's delineation of pathos is marked by the sense of dignity. Yet, Bhavabhūti's scholarly touch ('yam brahmanam iyam devi Vagvaśyevanuvartate') and poetic sensitiveness place him at par with Kalidasa.

To sum up, both the dramatists may be eulogised as the masters of theatre and equally of the art of delineation of pathos, both have fared well in depicting the dark side of life, its cruel ironies, ugly situations according to the taste and fashion of their different times and both bear testimony to the fact that suffering in life is deep and persistent reality through which alone one can achieve his goal.

उत्तररामचरित नायक राम के अन्तर्द्वन्द्व का कारुण्य

डा० (श्रीमती) उषा चौधरी

संस्कृत साहित्य का आदिकाव्य प्रारम्भ होता है उसके नायक के गुण-गान से। वाल्मीकि ने नारद से एक ऐसे व्यक्ति का नाम-धाम पूछा था जो सपूर्ण रूप से 'पूरा' हो। जो गुणवान्, वीर्यवान्, परमज्ञ, कृतज्ञ, सत्यवान्, दृढ-व्रत, सचरित, सर्वभूतहितयुक्त, विद्वान्, समर्थ, प्रियदर्शन, आत्मवान्, जितक्रोध, क्षुतिमान्, ईर्ष्यारहित और परमयोद्धा हो। नारद ने इक्ष्वाकु वंश के राम को ही ऐसा व्यक्ति बताया था और उसके जो गुण गिनाए वह और भी अधिक हैं। यहाँ हमें मिनता है कि एक अद्वितीय, आदर्श पुरुषोत्तम मानव रत्न का बिम्ब। राम के उन अनगिनत विशेषणों में से यहाँ जो विशेष रूप से गिनाना चाहते हैं वे हैं— वशी, आत्मवान्, वर्य अदीनात्म'। सभी स्थितियों में कर्तव्य का निर्वाह करते हुए अपने पर राम का पूरा निष्पन्न है। जिस महापुरुष का यहाँ प्रतिबिम्ब मात्र दिखाया गया है उसको ही सम्पूर्ण भाव से हम पूरी रामायण में देखते हैं। निष्कम्प एव निष्कलुष राम कुलधर्म, राजधर्म एव स्वधर्म का निष्ठा से पालन करते हुए एपिक के आदर्श नायक के रूप में चित्रित हैं।

भवभूति के उत्तररामचरित का विषय राम के जीवन का वह इति-हास है जो रामायण के उत्तरकाण्ड में वर्णित है। रामायण के उत्तरकाण्ड के राम मानो पापाण की प्रतिमा है। लका विजयी, अयोध्यापति राम सर्वदा स्थिर एव अविचलित हैं। मरुत युद्ध के बाद (युद्धकांड) ही उस कठोर राम के दर्शन हो जाते हैं जब वह सीता को कहते हैं—

प्राप्त चरित्रसद्देहा मम प्रतिमुले स्थिता ।
दीपो नेत्रातुरस्येव प्रतिकूलामि मे दृढम् ।
तद्गच्छ ह्यभ्यनुज्ञाता यथेष्ट जनकात्मजे ।
एता वश दिशो मद्र कार्यमस्ति न मे त्वया ॥

क पुमान् हि कुले जात इत्ययं परगृहोपिताम् ।
तेजस्वी पुनश्चात् सुहृत्सेव्येन चेतसा १

श्रीर सीता के कहने पर भी कि,

मदधीन तु यत्तन्मे हृदय इवपि वर्तते ।
पराधीनेषु मात्रेषु किं करिष्याम्यनीश्वरा ॥²

राम का मन विचिन्तन नहीं होना श्रीर वह बन रहते हैं निष्कण्ठ जब तक सीता अग्नि परीक्षा से उत्तीर्ण हो, स्वयं राम को दवेन्द्र के द्वारा सौंपी नहीं जाती। अयोध्यापति राम अपवाद भय से एव कुनमर्षादा के लिए प्राण भी दे सकते हैं। अयोध्या लोग्ने पर पुरवासियों में सीता के विषय में अपवाद सुन कर राम सभी भाइयों को बुला कर जो कुछ कहने हैं, वह सुनने योग्य है। लपटा है—मानो सफाई दे रहे हो कि वह तो सीता को स्वीकार नहीं करना चाहते थे किन्तु—

सर्वे शृणुत मत्र वो मा कुषुध्व मनोऽपथा ।
पौराणा मम सीताया यादृशी वर्तते तथा ।
पौरापवाद सुमहास्तया जनपदस्य च ।
वर्तते मयि वीमत्सा सा मे मर्माणि कृन्तति ।
अहं किल कुले जात इक्ष्वाकूणा महात्मनाम् ।
सीतापि सरकुले जाता जनकाना महात्मनाम् ॥
जानासि त्व यथा सौम्य दण्डके विजने धने ।
रावणेन हता सीता स च विध्वंसितो मया ॥
तत्र मे बुद्धिरल्पम्ना जनकस्य सुता प्रति ।
अत्रापितामिमा सीतामानयेय इयं पुरीम् ॥
प्रत्ययार्थं तत सीता विद्वेषं ज्वलनं तथा ।
प्रत्यक्षं तत्र सोमित्रे देवाना हृष्यवाहनं ॥
अपापा मंषिलीमाह वायुश्चाकाशगोचर ।
धन्द्रादिरथो च शस्तेते सुराणा सन्निधौ पुरा ॥
ऋषीणा चैव सर्वेषामपापा जनकात्मजाम् ।
एव शुद्धसमाचारा देवगणैर्वसन्निधौ ॥
सकादीपे महेन्द्रेण मम हस्ते निवेशिता ।
अन्तरात्मा च मे वेत्ति सीता शुद्धा यशस्थिनीम् ॥
ततो गहीरवा वंदंहीमयोध्यामहमागत ।

1 रामायण ६ ११८ १७ १८

2 वही, ६. ११६ ६

अथ तु मे महान् वाद शोचश्च हृदि वर्तते ॥
 पौराववाव गुमर्होस्तथा जनपदरथ च ।
 प्रकीर्तिर्वस्य गोपेत लोके भूतस्य करयचित् ॥
 पतत्येवधमात्लोकान् यावच्छब्द प्रकीत्यते ।
 प्रकीर्तिनिन्द्यते देवं कीर्तिलोकेषु पूज्यते ॥
 कोत्य तुथ समारम्भ सर्वेषां सुमहात्मनाम् ।
 अथह जीवित जह्यां युष्मान् वा पुरुषयमा ॥
 अपवाद्भूमयाद्भीत किं पुनर्जनकात्मजाम् ।

श्रीर तक्षण ही राम सीता के समुत्सर्ग का घादेश दते हैं—

गगायास्तु परे पारे धात्मीकेस्तु महात्मन ।
 प्राब्रमो दिव्यसकाशस्तमसातीरमाधित ।
 ततत्रैना विजने देशे धिसृज्य रघुनन्दन ।
 शीघ्रभागच्छ भद्र ते कुहृष्व वचन मम ॥³

राम सीता परित्याग के पश्चात् दुःखी अथवा आकुल हैं इसका वर्णन कहीं नहीं है । केवल एक श्लोक में यही कहा गया है कि लक्ष्मण ने लौट कर राम की आँखों में अश्रुजल देखा और रामसमाधान नामक सर्ग में भी लक्ष्मण राम को अपवाद के विषय में चिन्ता न करने के लिए ही कहते हैं । राम भी तुरन्त ही उत्तर देते हैं—

एवमेतन्नरश्रेष्ठ यथा वदसि लक्ष्मण ।
 परितोपश्व मे वीर मम कार्यानुशासने ।
 निवृत्तिरव्यागता सौम्य सतापश्व निराकृत ॥⁴

श्रीर उसके तत्पश्चात् ही उनकी सबसे बड़ी चिन्ता है—

पौरकार्याणि यो राजा न करोति दिने दिने ।
 सधृते नरके घोरे पतितो नात्र सशय ॥⁵

राम विपादापन्न हैं तो इस बात के लिए कि वह 'चार दिन' तक राज्यकार्य में मन नहीं लगा पाए ।

चत्वारो दिवसा सौम्य कार्यं पौरजनस्य वै ।
 प्रकुर्वाणस्य सौमित्रे तन्मे मर्माणि कृन्तति ॥⁶

3 रामायण ७४५ २१५, १७

4 वही, ७५२ १८-१९

5 वही, ७५३ ६

6 वही, ७५३ ४

ज्वाला में जलता है उत्तररामचरित का राम । परित्याग एवं आसक्ति की बोहरी गाठ में बंधे, गर्मांतक पीड़ा से दुःखित राम का चित्र एक घक के बाद दूसरे अंक में उभरता हुआ चलता है । चाहे शत्रुक के वध का ही प्रसंग हो, किन्तु जैसे ही राम दण्डकारण्य में पहुँचे, सीता के स्मरणमात्र से ही घनीभूत शोक तीव्र विषरस सा नया होकर उन्हें विकल बना देता है ।

चिराद्द्वेगारम्भी प्रसूत इव तीव्रो विषरस ॥
कुतश्चित्तवेगारप्रचल इव शल्यस्य क्वल ।
वल्गो हृदग्रन्थि स्फुटित इव हृन्मण्डलि पुन-
घनीभूत शोको विकलयति मा नूतन इव ।¹⁴

वह स्वयं को 'नाशितप्रियतम राम' कहते हुए सीता के प्रति किए गए कष्ट को भुला नहीं पाते ।

तृतीय अंक के प्रारम्भ में तो 'मुरला' के द्वारा भवभूति ने राम के सीता परित्याग से जनित दुःख को चिरस्मरणीय करणवाणी प्रदान की है ।

अनिमिन्तो गर्भीरत्वादन्तर्गूढघनम्यथ ।
पुटपाकप्रतीकाशो रामस्य कुरुणो रस ॥

सीता के प्रति किया गया अविचार राम को निरन्तर पश्चात्ताप की भाँग में जला रहा है ।

अस्तेकहायनकुर्गविलोलदृष्टेस्तस्या परिसफुरितगर्भमरालसाया ।
उपोरक्षनामयीव मृदुवालमृगालकल्पा क्रुध्यादिभिरगलतिका नियत विलुप्ता ॥¹⁵
और यह कह राम रो उठते हैं—(अन्य इव भार्यं युत्र प्रमुक्तरुण्ठ रोदिति)
किंतु रोने का अधिकार भी तो राम को नहीं है ।

प्रजारजक राम और जनो को सम्बोधित कर तभी कह उठते हैं—

'जब तुम्हें सीता का मेरे घर में रहना मान्य नहीं था मैंने उसे तिनके के समान त्याग दिया था और शोक भी नहीं किया किन्तु आज चिरपरित वे सब उससे सबधित भाव मुझे विचलित कर रहे हैं । सर्वाधीश्वर पौरजनो ! मेरे रोदन को क्षमा कर देना ।'

और पुन यह दृष्टजन वियोग तो निरवधि है जिसे चुपचाप सहने के प्रति-
रिक्त और कोई उपाय नहीं है । क्रूरता का विषय भी गहरी है कि राम एक ऐसी निरुपाय स्थिति में हैं और उस पर भी शोक के अन्तर्दाहक होने का कारण यह है कि इस स्थिति का कारण भी स्वयं राम ही हैं ।

14. उत्तररामचरित २ २६

15 वही ३, २८

‘विद्योगो नुधाक्षया स खलु रिपुघानावधिभूत ।
कथे सुगणौ सह्यो निरवधिस्य त्वप्रतिविधि ॥¹⁶

इस प्रकार राम का प्रलाप चलता रहता है । निरुपाय, भीतर से पूर्णतया अशक्त राम । कहने को अशुभपृक्त राम । जिस परिस्थिति में वह है—उससे पूरी तरह उखड़े हुए । मर्यादापगवण किन्तु मर्यादा के प्रति कुण्ठितभावापन्न राम । श्रीराम के द्वारा किए गए कर्तव्यपालन पर भवभृति ने प्रदनचिह्न भी तो लगाया है—

अहो निर्दयता दुरात्मना पौराणाम ।
अहो रामस्य राज क्षिप्रकारिता ॥

जल्दबाजी अर्थात् rashness का दोष क्या राम स्वयं भी अनुभव नहीं करते हैं । मनोवैज्ञानिक दृष्टि में क्षिप्रकारिता के पीछे कारण होता है अन्याय एवं अविचार ।

स्वयं को राम किनता ही ढक कर बयो न रखें उनके अन्तर्द्वंद्व की व्यथा की छाप उनके व्यक्तित्व पर भी निश्चित तौर से परिमक्षित है क्योंकि चन्द्र-केतु की मल्लायु का व्यक्ति भी राम के अस्तित्वविपन्न वेदनामय एवं क्लान्त रूप की ओर संकेत कर उठता है—

अप्रतिष्ठे रघुज्येष्ठे का प्रतिष्ठा कुलस्य न ।
इति दुखेन तस्य ते अयो न पितरोऽपरे ॥¹⁷

छूटे अंक में भवभूति ने कुश के द्वारा मानी रामायण के नायक राम को उत्तररामचरित के नायक राम के सामने खड़ा कर दिया है ।

‘स रामायण कथानायको ब्रह्मकोशस्य शोपायिता ।
अहो प्रोसादिक ह्यमनुभावश्च पावन ।
स्याने रामायणरुदिद्वैवीवाच श्यबीदृतत् ॥¹⁸

श्रीराम जैसे ही कुश रामायण में से राम एवं सीता के पारस्परिक प्रीतियोग का वर्णन करने वाले श्लोको का पाठ करते हैं, उत्तररामचरित के राम उपस्थित हो बोल उठते हैं—

‘...कष्टमति वारुणोऽथ हृदयमर्षोद्धात ।
हा देवि एव किल तदानौत्...कष्ट मो कष्टम्’ ।

16 उत्तररामचरित ३, ४४

17 वही, ५ २४

18 वही, ६ २०

यहा पर भवभूति ने राम के शोक को प्रत्यन्त कारुणिक अभिव्यक्ति दी है कुश के शब्दों में। कुश राम के दुःख को देखकर लव को कहता है—

स च स्नेहस्तावानयमपि वियोगो निरवधि ।

स्निग्ध एव पृच्छत्यनघिगतसामावण इव ॥¹⁹

पहले अंक से अंतिम अंक तक पहुँचते हुए भवभूति ने राम एवं सीता के प्रेम की अभिव्यक्ति करते हुए अपने नाट्य नैपुण्य से छाया अंक एवं विभिन्न नाट्य परिस्थितियों के द्वारा राम के अन्तर्द्वन्द्व एवं आन्तरिक शोक की ज्वाला को अभिव्यक्ति किया है। और हम पहुँच जाते हैं सातवें अंक में।

सातवाँ अंक भवभूति की एक अद्भुत सृष्टि है। इसमें राम से सबद सभी लोगों को (सब वियों देवताओं और पौरजनों को) सचराचर भूतग्राम-स्थावरजगम को वाल्मीकि के आश्रम में एकत्रित किया जाता है जहाँ पर वाल्मीकि के द्वारा विरचित, प्रप्सराओं के द्वारा प्रयोजित नाट्यवस्तु को दिखाने का आयोजन है। राम एवं लक्ष्मण भी वहाँ उपस्थित हैं। सीतापरित्याग के बाद से कहानी प्रारम्भ होती है। सीता दो बच्चों को जन्म देकर बच गई है यह बारह वर्षों के बाद राम एवं अन्य सभी जान पाते हैं। और फिर प्रश्न उठता है कि राम के सीतापरित्याग के औचित्य एवं अनौचित्य का—नाटक के आधारभूत तनाव (tension) का। रघुकुल की कुलदेवता भागीरथी सीता की माँ पृथिवी को राम पर क्रोध न करने के लिए कहती हैं तथा राम के कार्य का औचित्य इस प्रकार बतलाती हैं—

‘मगवति वसुधरे शरीरमति ससारस्य ।

तत्किमसविशानेव जामात्रे कुप्यति

घोर लोके विनतमपशो या च बह्वी विशुद्धि

लंकाद्वीपे कथमिव जनस्तामिह श्रद्धघातु ॥

इक्ष्वाकूणा कुलघनमिदं यत्समाराधनीय ।

कृतमनो लोकस्तदिति विषमे किं स वत्स करोतु ॥²⁰

लोक में फँसा हुआ दाहण अपयश घोर लंकाद्वीप में घटने वाली वह अग्नि परीक्षा, उसमें यहाँ के लोग कैसे विश्वास करें। इक्ष्वाकुओं के वंश की तो एक ही सपत् है—सभी प्रजा जनो की पूर्ण प्रसन्नता। इस विषम परिस्थिति में पुत्र (राम) क्या करता ?

अग्नि परीक्षा की प्रामाणिकता पर जनसाधारण का निरवधि अविश्वास ही तो पूरे नाटक के कारण का आधार है। उस अविश्वास को भवभूति

तोड़ना चाहते हैं सप्तम अक्ष के अक्ष में । यही पर सत्ता का एक बहुत ही महत्वपूर्ण अक्ष है । सीता जब मरना चाहती है तो भागीरथी और पृथ्वी (देश की मिट्टी और जल की प्रतीक, सीता को कहती हैं—

जग-मगलमात्मानं कथं त्वमवमन्वते ।

आद्योरपि यत्सङ्गारविप्रत्य प्रकृत्यते ॥²¹

(तुम से जगत का मगल है, तुम अपनी अवमानना क्यों कर रही हो । तुम्हारे संगम से तो हमारी भी पवित्रता बढ़ती है)

लक्ष्मण — आर्यं श्रूयताम् ।

राम — शृणोतु लोक ।

यहाँ पर जब लक्ष्मण राम को भागीरथी और पृथिवी के द्वारा सीता की पवित्रता के स्तव को सुनने को कहने है तो राम केवल कहने हैं, 'लोग सुनें ।'

इसके पश्चात् अरुन्धती वहाँ पर वास्तविक सीता को पौरजनों के समक्ष प्रस्तुत करती है और उसको पुन स्वीकार करने के लिए उनकी सहमति चाहती है, उनकी भर्त्सना भी करती है । जिसके बाद नागरिक और ग्रामीण लोग सीता को नमस्कार करते हैं, लोकपाल और सप्तपि सीता पर पुष्पवृष्टि करते हैं ।

(लक्ष्मण — आर्यं एवमाद्यारुन्धत्या निर्भत्सिता पौरजानपदा कृत्स्नश्चभूतयाम आर्या नमस्तुर्वन्ति । लोकपाला सप्तर्षयश्च पुष्पवृष्टिभिरुपतिष्ठन्ते)

अरुन्धती फिर राम से सीता को स्वीकार करने को कहती है—

नियोज्य यथाधर्मं प्रिया त्व धर्मचारिणीम ।

हिरण्यया प्रतिकृते पुष्यप्रकृतिमध्वरे ॥²²

तब राम का केवल उत्तर है—

'यथा मगवत्पाविशति' ।

यहाँ पर हम यह कहना चाहते हैं कि यद्यपि यहाँ पर मिलन दिखाया गया है किन्तु मिलन का आनन्द नहीं है । मिलन का विश्वास भी नहीं है और राम तो कहते हैं— मैं कुछ समझ ही नहीं पा रहा—'सर्वमनुभवन्मपि न प्रत्येमि ।'

क्योंकि मिलन की भित्ति तो वहीं—पौरजनों की अनुमति ही थी । उन पौरजनों की भर्त्सना अरुन्धती ने की है । अभी तो वे पौरजन विगलित

21 उत्तररामचरित, ७, ८

22 वही, ७ १६

किन्तु 'परगृहवासरूपी दूषण जो एक बार एक स्त्री के माथे लग जाता है वह क्या कभी भी मिट सकता है।' जिसके विषय में राम ने प्रथम अंक में ही कहा था—

हा हा धिक्परगृहवासदूषण पट्टं देह्या प्रशमिनमद्भुतेरुपायं ।
एतत्पुनरपि देवदुर्विपाकादालकं विषमिव सर्वत प्रसृतम् ॥²³

उस सामाजिक अवचेतन तक क्या यह अरुण्यती की बाणी पहुँची है ? इसके प्रति राम अनाश्वस्त है और यही पर धाकर राम के अन्तर्मन की तह में छुपे हुए एक दूसरे अन्तर्द्वन्द्व को हम देख पाते हैं। दुर्मुख को तो कहा था राम ने—

शान्तम् । कथं दुर्जेना पीरजानपदाः ।
इदवाकुवशोऽमिमत् प्रजाना जात च देवाह्वचनीयवीजम् ॥
यच्चावभूत कर्म विशुद्धिकाले प्रयेतु कस्तद्यद्विरवृत्तम् ॥²⁴

वस्तुतः सामूहिक अवचेतन के अन्तर्भागी तो राम भी हैं। और उस पर प्रसन्नचित्त लगानी है उनकी चेतना सीता के साथ उनका अग्रता सवेदना सम्बन्ध, जिसमें राम पहचानते हैं सीता की शुद्धता को, किन्तु उस चेतना को बीच-बीच में आह्वान करने वाली है सामूहिक अवचेतन की ऐतिहासिक छाया। इस गहरे अन्तर्द्वन्द्व के बीच में टकराते हुए राम बेबल बाह्य पहिचान को सुरक्षित रखने के सिवाय एक अन्तर्दहन की ज्वाला में जलने के सिवाय और क्या कर सकते हैं। और अन्त में (भरतवाक्य से पूर्व) जब बाल्मीकि पूछते हैं—

राममद्र उच्यता कि ते भूय प्रियमुपकरोमि ।

राम का उत्तर है—

अत परमनि प्रियमस्ति । तयापीदमस्तु ।
पाप्मम्यश्च पुनाति वर्धयति च श्रेयासि सेय कथा
मगहया च मनोहरा च जगती मातेव गणेश च ।
तामेना परिमाद्यन्त्वमिन्नर्थाविग्यहत्त्वा बुधा ।
शब्दब्रह्मद्विव बवे परिणता प्राप्तस्य वालीमिषाम् ।

पाप के नाश में पवित्र करने वाली, श्रेय का वर्धन करने वाली यह मगलयुक्त मनोहर कथा, जिसकी शब्द ब्रह्म को जानने वाले प्राज्ञ कवि की इस बाणी के

23 उत्तररामचरित १ ४०

24 वही, १ ४४

हो उठे हैं। द्वारा एव अभिनय के द्वारा दूसरा रूप दे दिया गया है, विद्वानों के द्वारा विचार करने योग्य है।

यहाँ इस नाटक के कारण का चरम दिखाई देता है। निर्वहन सन्धि होने पर भी लगता है—निर्वाह नहीं हुआ है। राम के जिस भ्रातृनाद को हम लगातार सुन रहे थे—वह तो सुनाई नहीं दे रहा किन्तु 'पुटपाकप्रतीकाश' उसका हृदय क्या अभी तक जल नहीं रहा है सन्देश से, अविश्वास से ?

राम अन्तर्द्वन्द्व को जीतने और ठीक न्याय देने का उन्हाह नहीं जुटा पाए और जो नहीं कर पाते वह कष्टना के नायक ही बनते हैं—राम एक दूसरे उग से माझनं द्वैजिक हीरो है।

यही उत्तररामचरित के नायक राम का अन्तर्द्वन्द्व है और तदुद्भूत शोक एव कारण। प्रथम अंक के पश्चात् बेखेव के नाटकीय भाँति भवभूति का उत्तररामचरित एवना एव नाटकीय घातप्रतिघात में रहित है। बाह्यरूप से कोई सचर्ष नहीं है। बाह्य टेन्शन नहीं है। किन्तु भीतरी टेन्शन एव द्वन्द्व निरन्तर प्रवाहमान है। मन के गहनतम अक्षेपण में छिपे विषय के केन्द्रमूल से उत्साहित शोकप्रवाह से सम्पूर्ण उत्तररामचरित उत्पन्न है। फलस्वरूप हताशा, वेदना, निष्क्रिया एव अनोहा से युक्त राम का कारण चरित्र है। 'निरुपायावस्था' में अन्य पुरुष के घर में रही हुई सीता सी नारी के प्रति सामाजिक अक्षेपण में शताब्दियों से गहराती हुई विचारधारा जब बदले तभी तो उत्तररामचरित के राम की पीडा का अन्त है।

वस्तुतः भवभूति ने प्राचीन स्वीकृत समाजधर्मों पर प्रश्नचिह्न लगाया है—सीता के निर्वासन के बाद रसातल प्रवेश के सामने कहानी का दूसरा परिवर्तित रूप दिखा कर। और यह जानते हुए कि उस द्वन्द्वीय स्थिति से मुक्त होना आसान नहीं है—भरत वाक्य में यही कामना की है लोग इस पर सोचें—'तामेता परिभावयन्तु'।

भवभूति जानते थे कि अन्त में जो मिननदृश्य दिखाया है उससे कदाचित्—सामाजिक का साधारणीकरण संभव नहीं है। एक और उसके अक्षेपण में सीता की पवित्रता के बारे में सदेह और दूसरी ओर राम की कष्टना और उसका अन्तर्द्वन्द्व उसे पीड़ित किए जा रहा है। यह पीडा केवल राम की नहीं। इस प्रकार की परिस्थिति से जुड़े हुए उस काल और अनापल काल के प्रत्येक व्यक्ति की हो सकती है। उससे मुक्ति का क्या उपाय है ? भवभूति उत्तररामचरित के भरतवाक्य में सामाजिक को उस पर ध्यान देने को कह रहे हैं। इसीलिए उन्होंने नाटक के भीतर एक और नाटक की सृष्टि की है जिससे दर्शक को यथार्थ और भ्रम (Reality and Illusion) का अन्तर्द्वन्द्व हो सके।

वस्तुतः यह नाटक राम के अन्तर्द्वन्द्व की कथा (Tragedy) को एक प्रखरद्वन्द्व के रूप में उभारता है और मिलन के भ्रम को एक दूसरे नाटक के घरातल पर दिखाता है। यथार्थ और भ्रम के इस समायोजन को भरत-वाक्य के द्वारा स्पष्ट किया गया है, जहाँ कदाचित् पहली बार संस्कृत के नाटककार ने दर्शकों को सोचने पर मजबूर किया है। जब आदमी विचार करता है तो उसकी तीसरी आँख खुलती है और तब वह नाटक की विषयवस्तु और पात्रों से विच्छिन्न हो जाता है जिससे कि नाटक के कथ्य पर वह तटस्थ हो कर विचार कर सके। इस नाटक में भवभूति उस तीसरी आँख के उन्मीलन की आकांक्षा कर रहे हैं और जब तक हमारी वह तीसरी आँख नहीं खुलती तब तक नियति को इस अभिशप्तता को छोड़े रहने के सिवाय राम के लिए और कोई चारा नहीं।

भवभूति का काव्यवाद : एक कान्तिकारी स्वर

डा० महावीर

भवभूति ने कर्ण रस पर विशेष रूप से उत्तररामचरित के सन्दर्भ में पौराण्य और पाश्चात्य, नव्य और प्राच्य विद्वानों द्वारा बहुत कुछ लिखा जा चुका है। उसे प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से दोहराना विष्टपेपण होगा। अतः वह सब कुछ छोड़ते हुए भवभूति के विषय में एक दूसरा सर्वथा नया विचार में यहाँ प्रस्तुत कर रहा हूँ।

नाटक में रस योजना विषयक भवभूति का स्फुट विचार उत्तररामचरित के 'एको रस कर्ण एव निमित्त मेदात्, (३४७) श्लोक में अभिगम्यत हुआ है। यहाँ 'एको रस कर्णएव' यह वाक्य तथा 'कर्ण' शब्द विशेषतः ध्यातव्य है। उत्तररामचरित कवि की अंतिम रचना होने में उक्त श्लोक उनकी रस विषयक सैद्धान्तिक मान्यता स्पष्टतः ही कही जा सकती है। भवभूति के अनुसार कर्ण ही एकमात्र रस है, शेष रस उसी के निमित्त भेद से विवर्तमान हैं। यद्यपि श्लोक के दूसरे चरण में 'एव' शब्द इस सिद्धान्त में कुछ घिसिला करता हुआ प्रतीत होता है किन्तु तीसरे और चौथे चरण की जल और धावतं बुदबुद तरङ्गों की उपमा से इस का निरास हो जाता है। धावतं बुदबुद प्रादि अवस्थामो में भी जला जैसे वस्तुतः जल ही है (सलिलमेव हि तत्समस्तम्), इसी प्रकार निमित्त भेद से शृंगार प्रादि के रूप में प्रतीत होता हुआ भी समस्त रस कर्ण ही है।

यद्यपि इस लेख का उद्देश्य उत्तररामचरित में रस का निर्णय करना नहीं है। किन्तु कुछ विद्वानों को उत्तररामचरित में कर्णरस पर विप्रतिपत्ति है। किन्तु इसे नकारने के लिए उनके पास जो तर्क हैं वे इतने सबल नहीं प्रतीत होते। उत्तररामचरित के अध्ययन से उनके मत की पुष्टि नहीं होती। विद्वानों की ओर से उद्य सम्बन्ध में एक तर्क यह दिया जाता है कि रस पात्रों में निष्ठ न हो कर सामाजिको में निष्ठ होता है (रसस्तुतं का प्र)। अतः राम के कर्ण विलाप के आधार पर यह कहना कि उत्तररामचरित में कर्ण रस है, गलत है यथा 'रसस्तुतं' वाली बात तो नितरा ठीक है किन्तु क्या इस से वे यह कहना चाहते हैं कि नायक राम में कर्ण होते हुए भी सामाजिको

में शृगार आदि अन्य रसों की निष्पत्ति होती है। सामाजिकों में उसी रस की निष्पत्ति होती है जिस रस का अभिनय पात्र करता है। राम के कष्ट विलाप को सुन कर यह आशा करना कि सामाजिकों को शृगार रस की अनुभूति होगी, उपहासास्पद ही है। अतः उत्तररामचरित में श्रगी रस कष्ट ही है, श्लेष रस अङ्ग है। यही कवि भवभूति का उद्देश्य था जो उन्होंने 'रामस्म कष्टो रस' कहकर स्पष्ट किया यद्यपि वे यह जानते थे कि रस केवल पात्र में नहीं सामाजिक में भी होना चाहिए। यही बात भागे और स्पष्ट हो जायेगी।

नाटकीय क्षेत्र में भवभूति की यह महती क्रांति थी। पारम्परिक सिद्धान्त के अनुसार शृगार या वीर रस ही नाटक में अङ्गी हो सकता है, श्लेष कष्ट आदि रस उसके अङ्ग के रूप में आ सकते हैं, अङ्गी के रूप में नहीं। भवभूति का परम्परा के विरुद्ध यह खुला विद्रोह था। और इस विद्रोह का सक्रिय रूप था उनका 'उत्तररामचरित' नाटक।

यद्यपि टीकाकार इस श्लोक की चरितायंता केवल उत्तररामचरित तक ही व्याख्यात कर पाये हैं, श्री पी बी काणे इस श्लोक के विषय में कहते हैं, 'This verse is a key to the whole of the drama', किन्तु, यह सम्भवतः भवभूति के साथ ज्यादाती है उसके व्यक्तित्व को घोट कर सिकुड़ा देना है। कवि का यह उद्घोष काव्य शास्त्रीय रस सिद्धान्त विषयक है। यह हम भागे प्रतिपादित करेंगे।

भवभूति स्वभावतः क्रांतिकारी कवि हैं। उनकी विद्रोह की प्रवृत्ति का स्वर अनेक बार कई प्रसङ्गों में उभरा है।

भवभूति ने काव्य में रस विषयक इस क्रांति के अपने स्वर को राम जैसे आदर्श और सर्वशक्ति सम्पन्न व्यक्ति की चरित्र नायक बना कर सम्बल दिया जब राम जैसे सर्वसाधन सम्पन्न 'राजा' का जीवन सकट और विपत्तियों से भरा हुआ है तो सामान्य व्यक्ति की तो बात ही क्या है। सत्कार में कष्ट ही करण है, कदम कदम पर जन जीवन आपदाओं से आक्रान्त है, सभोग में भी वियोग की विभीषिका मुह फाड़े खड़ी रहती है। सभोग या शृगार के गीत गाने और सुनने की जीवन में क्या तुरु है। राजा राम को सभोग, सभोग और शृगार के क्षण कभी नहीं हुए, जो जनता-जनार्दन के लिए इसकी क्या आशा हो सकती है। काव्य नायक और नायिका के सौन्दर्यबल और भावभंगिमाओं का प्रदर्शन करके कुछ एक सीमित और विशेष अधिकृत सम्भ्रान्त समाज के वर्ग को रस स्वाद दे कर और कवि को स्वान्त सुख दे कर अपना कर्तव्य पूरा नहीं कर सकता। काव्य जैसी महती कला का यह पूर्ण उपयोग नहीं कहा जा सकता। काव्य केवल सामन्त और सत्ताओं के

मनोरजन का दाम नहीं है काव्य पर समूचे समाज का पूरा अधिकार है और काव्य का समूचे समाज के प्रति भारी उत्तरदायित्व है। अतः साहित्य द्वारा हित साधन के लिए जनता जनार्दन के दुःखों की कहानी सुनाकर समाज को सहानुभूति जगानी होगी उसके कष्टों को हल्का करना होगा। अतः राम को, जो जनता जनार्दन के प्रतिनिधि हैं, पौरजनों की भावनाओं का प्राणपण से पालन करने में तत्पर हैं और प्रकृति (प्रजा) के कष्टों को दूर करने और उनकी खुशी (मनोरजन) के लिए ही अपना जीवन समर्पित हैं। सीता, जो शृंगार और रति का एकमात्र मानम्बन है, का परित्याग करना होगा। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि स्त्रियों के प्रति नैसर्गिक सहानुभूति होने के कारण प्रायः भालोचरु सीता को ही परम दयनीय स्थिति में दिखलाते हैं, किन्तु सीता से अधिक दयनीय स्थिति राम की है। कवि के शब्दों में 'पुटपाकप्रतीकाशो रामस्य कृष्णो रस' राम की स्थिति कृष्णाजन्तक है जिसके कारण सामाजिकों को कृष्ण रस की अनुभूति होनी चाहिए। कवि ने 'सीतायाः कृष्णो रस' नहीं कहा। सीता अपने दुःख को कड़ कर हल्का कर सकती है चाहे तो राम के प्रति जी भर कर आक्रोश भी दिखा सकती है। किन्तु राम तो यह कुछ भी नहीं कर सकता। राम को सीता के चरित्र पर कभी भी शक नहीं हुआ। पौरजनापवाद सुनने पर भी शक नहीं हुआ, परित्याग करने के बाद भी कभी भी सीता के प्रति कोई भी आशंका मन को छू तक नहीं गई। किन्तु फिर भी मजबूरी में (भारतनाथ लोकस्य) जनता की भावना सम्भवतः ऐसी ही हो यह समझ कर (किन्तु बाद में राम की यह समझ गलत सिद्ध हुई, जनता ऐसा नहीं चाहती थी,) अर्धाङ्गिनी को छोड़ना पड़ा। अतः राम अपने आप को ही कदम-कदम पर कोसता है, जनता की आँखों में अपने आप को गिरा हुआ समझता है। राम को सीता का वियोग और आत्मम्लानि दोनों का कष्ट है और तिस पर भी उसकी जुबान सी दो गई है। यही 'अन्तर्गूढ घन व्यथ' राम जनता जनार्दन है जो सब कुछ सहकर भी कुछ भी नहीं बोल सकती, जो सीता रूपी रति और शृङ्गार के साधन के लिये सदा तरसती और तड़पती रहती है। अतः भवभूति अपने काव्य को शृङ्गार की सकरी गली से निकालकर समक्ष धरातल पर ले आये जहाँ लाखों करोड़ों लोग रोज वियोग और शोक का शिकार बनते हैं। उनकी कहानी काव्य का विषय होना चाहिये जिस में कृष्ण के प्रतिरिक्त और कोई रस नहीं हो सकता, होगा भी तो केवल आभास मात्र।

भवभूति ने अपने कृष्णरस विषयक उक्त सिद्धांत का आधार आदि-कवि वाल्मीकि और उनके आदिकाव्य रामायण को रखा। इसलिये भवभूति के ये शब्द सब 'कुलपतिराजसङ्घन्दसा, प्रयोजिता' (३ ४२) सार्थक तथा सशक्त हैं। अन्व परम्परावादियों का मुँह बन्द करने के लिये भवभूति काव्य

मूल प्रवर्तक आदिकवि वाल्मीकि के ही शब्द सूत्रधार द्वारा उपस्थित करवाते हुए राम को दिखाये गये मातर्वे भ्रजू के नाटक में कहते हैं 'यदिदमस्माभिरापेण चक्षुषा मपुद्दीक्ष्य पावन वचनामृत कण्ठाद्भुतरस किञ्चिदुपनिबद्धम्'। यहाँ 'कण्ठाद्भुतरस' शब्द विशेषण गम्भीरतया ध्यातव्य है। आदिकवि वाल्मीकि जब कण्ठरस के पक्षपाती हैं तो तो परम्परावादी किस आधार पर इस सिद्धान्त का विरोध कर सकते हैं। भवभूति ने यहाँ यह भी ध्वनित कर दिया कि उन्होंने उत्तररामचरित भी कण्ठाद्भूत रस ही उपनिबद्ध किया है।

यहाँ उल्लेखनीय यह है कि सारा जीवन तो वियोग और शोक में कटे और अन्त में जीवन के कुछ क्षणों में मेल हो जाये, जैसे राम के साथ सीता का हुआ तो इतने मात्र से शृङ्गार रस नहीं बन जाता। इससे जीवन भर की कण्ठ कहानी नहीं बदल जाती। महाकवि भवभूति आदि कवि वाल्मीकि की रामायण को इसी कण्ठ रस की कहानी मानते हैं जिसका जन्म क्रोड्च मिथुन के वियोग जन्य शोक से हुआ। रावण को मार कर सीता को प्राप्त किये अभी कुछ दिन ही हुए थे कि फिर राम को सीता से विछुड़ना पडा। इसी कहानी को उत्तररामचरित में बखानते हुवे भवभूति इसे शोक जनक वियोग और कण्ठ को कहानी के अतिरिक्त और कुछ नहीं मानते, माना जा भी नहीं सकता। जिसमें शोक ही शोक स्थायी तौर पर व्याप्त हो, उसे सुन कर सामाजिको को कण्ठ रस की ही अनुभूति हो सकती है। जीवन की विटम्बना को सुन कर शृङ्गार जैसे मन-उन्नेजक रस को एक बूँद भी कंसे कोई बूँद सकता है। कहा है इसमें चित्त को काम के उन्माद से पुलकित करने वाले भाकी? कहा है यहाँ हृदय में सिहरन पैदा करने वाला विप्रलम्भजन्य रति का मन्मथ जिससे एक क्षण भर के लिये भी गम अभिभूत हुआ ही, जो मेघदूत आदि अन्य विप्रलम्भ काव्यों में पद-पद पर छलक रहा है? नायक और नायिका से वियोग हो जाये और फिर अन्त में यथाकथञ्चित्त संयोग भी हो जाये, इतने मात्र से विप्रलम्भशृङ्गार मानना भवभूति को स्वीकार नहीं। रस सिद्धान्त में महत्वपूर्ण बात यह होनी चाहिये कि रस की निष्पत्ति इस बात पर आधारित है कि वियोग में नायक और नायिका का घटनाक्रम किस प्रकार का है, उनकी वियोगजन्य अभिव्यक्ति किस प्रकार के भावों को उद्विक्त करती है जिसका प्रभाव सामाजिको पर किस प्रकार का पड़ता है। उत्तररामचरित में यह सब केवल कण्ठ ही कण्ठ के भावों की सवेदनशीलता से भरपूर है।

यहाँ उल्लेखनीय है कि टीकाकार विवर्त्त आदि शब्दों के आधार पर भवभूति के 'विवर्त्त' की तुलना शाङ्कर वेदान्त से करते हैं। हमारे मतानुसार भवभूति के रस विवर्त्तवाद की व्याख्या व्याकरण दर्शन के आधार पर होनी चाहिये। इस संदर्भ में प्रथम युक्ति तो यह है कि शाङ्कर वेदान्त से भी पहले

'निवर्त' व्याकरण दर्शन में प्रयुक्त है जिसकी विशद व्याख्या भर्तृहरि के वाक्यपदीय में उपलब्ध है। दूसरे भवभूति व्याकरण दर्शन के विद्वान् श्रीर पक्षपाती थे, यह बात अन्त साक्षियों से स्पष्ट है। सकेतार्थ उत्तररामचरित के 'अमृतामात्मन कलाम्' (१-१) 'शब्द ब्रह्मविद कवे (७२०) श्लोकाश द्रष्टव्य है। यहा स्पष्ट ही भवभूति अपने आप को 'शब्द ब्रह्म' का ज्ञाता कवि कहता है जो व्याकरण दर्शन का सिद्धान्त है। अस्तु, प्रकृतमनुसराम।

भवभूति ने अपने कर्ण रस को 'अद्भुत' कहा है। इस सन्दर्भ में 'प्रद्भुत' की व्याख्या अपेक्षित है।

सीता वस्तुतः मरी नहीं है, जीवित है। लक्ष्मण द्वारा वन में छोड़ने के पश्चात् अगले अड़ो में सामाजिक भी यह ज्ञान लेते हैं कि सीता जीवित है। वह अन्तर्हित होकर राम का विलाप भी सुनती है, उसका उत्तर भी देती रहती है जिसे राम नहीं सुन पाता। यही स्थिति सामाजिकों के मन में और अधिक कष्टना पैदा करनी है। सीता के जीवित और सामने होते हुए भी राम इस वियोग को 'निरवधिक' समझते हैं अतएव राम के कर्ण-क्रन्दन और दयनीय स्थिति से सामाजिकों में शृङ्गार रस का उन्मेषभाव भी सम्भव नहीं है, अतितु राम को इस 'निरवधिक' दुःख अवस्था पर सामाजिक का बख हृदय भी द्रवित हो सकता है, पथर भी पिघल सकता है। यही भवभूति की कर्णरामय काव्यकला है, जो 'अद्भुत' है, सारी लौकिक परम्परा से भिन्न तथा विलक्षण है।

कुछ विद्वानों का यह जबरंस्त अक्षेप है कि कर्ण का स्थायी भाव वियोग होता है और पारम्परिक नाट्यशास्त्र के सिद्धान्तानुसार वियोग का अन्त नहीं होता, किन्तु उत्तररामचरित में अन्त में राम का मिलन सीता से हो जाता है, परन्तु यहाँ कर्णराम का सिद्धान्त अन्ततोगत्वा विफल हो जाता है। प्रथम तो इनका उत्तर पहले आ चुका है। जीवन का प्राय मारा अश वियोग में जीतने पर यदि अन्तिम कुछ एक क्षणों के लिये मिलन हो भी जाये तो इतने मात्र से जीवन की विडम्बना और कर्ण कहानी नहीं बदल जाती। दूसरे वे विद्वान् यह भूल जाते हैं कि यही तो भवभूति की अपनी विशेषता, अद्भुतता है और इसी कारण से तो भवभूति परम्परावाद को नकारते हैं। जब भवभूति काव्य के पारम्परिक अङ्गी रस मात्र को ही नहीं स्वीकारते तो फिर उममें सम्बन्धित अथवा बातें भी नकारने में वे क्यों कतरावेंगे। भवभूति का यही अद्भुत कर्ण रस है जिसमें नायक या नायिका को मृत्यु नहीं अपितु मित्र आवश्यक है। यह हम अनुपम दर्शावेंगे।

भवभूति इस प्रकार न केवल नाटककार अपितु नाट्य शास्त्रीय सिद्धान्त विषयक भी अपना ही मौलिक दृष्टिकोण रखते हैं जो उन्होंने अपने नाटक में ही, प्रायोगिक रूप से स्पष्ट तथा ध्वनित कर दिया।

समापन से पहले यह उल्लेख करना आवश्यक है कि भवभूति ने अपना कल्याणवाद, जो आज त्रासदी (Tragedy) के नाम से बहुचर्चित है, हजारों वर्ष पूर्व स्थापित कर दिया था। किन्तु आज की त्रासदी और भवभूति के कल्याणवाद में मौलिक दृष्टिकोण का अन्तर है। आधुनिक विद्वान् हीगल त्रासदी द्वारा जो आध्यात्मिक अनुभूति मानते हैं, भवभूति इससे तो पूर्णतः सहमत हैं जो मत्रभूति के नाटक में अन्त में मिलन से स्पष्ट है, किन्तु प्लेटो त्रासदी के पोषक होने हुए भी उसके भयङ्कर परिणाम 'मानव संहार' तथा 'समाज के विध्वंस' की जो चेतावनी देते हैं, भवभूति इन कमियों से पहले से ही सावधान हैं। अतएव कल्याण को आम्नावन करनेवाली कहानी लिखते हुए भी स्पष्ट उद्घोष कहते हैं, 'भवितव्यं त येत्युप जातमेव किन्तु कल्याणोदकं भविष्यति'। कला का प्रयोजन समाज में सहानुभूति और दान्ति के लिये होना चाहिये, प्रशान्ति तथा परस्पर दुर्भावना फैलाने के लिये नहीं। समाज में कला की भूमिका रचनात्मक होनी चाहिये, विध्वंस और विनाशात्मक नहीं। अतः भवभूति कल्याणवाद (त्रासदी) का उद्घोष करके भी उसे 'कल्याणोदकं' ही मानते हैं उसका पर्यावसान कल्याण में ही करते हैं अतएव अन्त में सौता का मिलन आवश्यक है। यही भवभूति का कल्याणवाद है जो यही की मिट्टी से उगजा और यहीं की मिट्टी पर पला है, यही की परम्पराओं से फूट कर निकला है रुढ़ी बाहर से उबार या खोरी करके नहीं लिया। इस कल्याणवाद में जनहित है अहित नहीं, समाज की रचना है विनाश नहीं और शिष्टता है उच्छ्रद्धलता और उद्वेगता नहीं। जीवन का सयोग है निरवधिक वियोग नहीं, अमृत की ओर जाना है मृत्यु की ओर नहीं। यही भारत का आशावाद है जो यूरोप के निराशावाद के विरुद्ध मानव समाज को मृत्यु और विध्वंस से बचाकर जीवन की ओर प्रेरित करता रहेगा।

निरुक्तनार यास्क द्वारा दी गई कवि की परिभाषा, 'कवि कस्मात् ? क्रान्तदर्शी भवति,' के अनुसार भवभूति क्रान्तदर्शी, दूरदर्शी कवि हैं भवभूति ने उत्तरवर्ती संस्कृत के कवियों को सामन्तवादी, शृङ्गारिक काव्य की बजाय समाजवादी कल्याणोदक नान्तिकारी काव्य का सर्जन करने के लिये खुला आह्वान किया। किन्तु वेद ! कि परम्परावाद के क्लेशाहत से अस्हिक्-वास्त्रियो ने 'कल्याण' को अज्ञी रथ का दर्जा न देकर तथा इसे विमलम्भ में शामिल करके इस उभरती आवाज को दबा दिया।